This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

797,852

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

S.F.

~~Grad. L.~~
Prof. Fred Warb
gift
4-4-1927

Transfer to
S. S. Starke
1-13-69

P A U L A C O N R A D

der ersten Darstellerin des Hannele und der Frau Flamm widme ich diese Schrift und wenn meine Frau mich fragt, warum ihr, so antworte ich: „Denn du büst die negste dortau.“

Paul Schlenther

Letzte Aufnahme

GERHART HAUPTMANN

Leben und Werke

von

PAUL SCHLENTHER

Neue Ausgabe

umgearbeitet und erweitert

von

ARTHUR ELOESSER

S. FISCHER / VERLAG / BERLIN

1922

2616
.Z8
S3
1922

Mit acht Abbildungen

Dritte veränderte und erweiterte Ausgabe
Achte bis dreizehnte Auflage
Alle Rechte,
insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1922 by S. Fischer, Verlag, Berlin

GERHART HAUPTMANN

Leben und Werke

I

KINDHEIT. SCHULE. STROMTID

Am 15. November 1862 wurde im schlesischen Kurort Obersalzbrunn dem Hotelbesitzer Robert Hauptmann von seiner Ehefrau Marie, geborenen Straehler, ein Sohn geschenkt, der am Neujahrstage 1863 in der Taufe die Namen Gerhart Johann Robert erhielt. Herr Robert Hauptmann besaß in Obersalzbrunn als Erbstück der eigenen Eltern den stattlichen Gasthof „Zur Preußischen Krone". Er hatte eine der Töchter des Fürstlich Plessischen Brunneninspektors Ferdinand Straehler geheiratet. So hielten ihn doppelte Familienbande in dem ländlichen Badeort fest. Bei seiner strengen Ordnungsliebe leitete er das Haus, das er beträchtlich ausbaute, so sehr zur Zufriedenheit verwöhntester Gäste, daß ihm die fürstliche Verwaltung eines Tages auch die Pacht des Brunnenhofs und des Kurhauses antrug. Nach einigen Jahren aber löste er aus eigenem Willen dieses wenig ergiebige Pachtverhältnis auf und begnügte sich mit seiner Preußischen Krone. Der Kurort, dem er 1865 mit Mühe, Kosten und persönlichen Opfern auch die Gasanstalt gründete, dessen Gemeinwohl er hob und förderte, wurde nicht bloß vom deutschen, sondern noch mehr vom polnischen höchsten Adel besucht.

Die Gäste, mochten sie hoher oder niedriger Geburt sein, fanden in ihren Wirten ehrenfeste, an Bildung des Geistes und Herzens nie unter ihnen stehende Leute, die sich über Welt und Leben eine eigne Meinung gebildet hatten und ohne Zudringlichkeit, aber auch ohne Unter-

würfigkeit, menr bewirtend als bedienend, im wohlgebauten Hauswesen walteten.

Roberts Vater Karl Ehrenfried Hauptmann, der schlesische Weberssohn aus Herischdorf bei Warmbrunn, hatte zwar in jungen Jahren selbst am Webstuhl gesessen und die Not der Brüder, wenn nicht geteilt, so doch erlebt. Aber nachdem er 1815 als Feldwebel aus den Befreiungskriegen heimgekehrt war, hatte er das kärgliche Handwerk verlassen und war in eine Gastwirtschaft eingetreten, wo er viele Jahre als Oberkellner diente. Als sein Sohn heranwuchs, saß Karl Ehrenfried mit der tugendsamen Hausfrau, einer Warmbrunnerin, schon unter größeren Geschäftsverhältnissen zu Salzbrunn in der Preußischen Krone, die er seit 1832 als Pächter, seit 1839 als Eigentümer besaß. Als Robert die Tertia des Schweidnitzer Gymnasiums erreicht hatte, gab ihn der Alte nach Breslau in eine allgemein als musterhaft anerkannte Weinhandlung. Der Sohn des wohlbegüterten Mannes mußte bei der Arbeit im Keller heran wie der erste beste Küferjunge; aber er lernte hier Fleiß und Zucht. Beides kam ihm zustatten, als er Herr im eignen Hause ward, und eine liebe Gattin ihm half.

Nicht weit von Salzbrunn, wo neben dem Gasthof zur Preußischen Krone die Töchter des Brunnenwarts Straehler aufblühten, liegt Gnadenfrei und Herrnhut. Seit langer Zeit hatte sich hier das Luthertum gegen die eng benachbarte, unablässig werbende katholische Kirche stark und streng zu behaupten. In diesem Kampf faßte der Glaube ans Evangelium tiefer Wurzel als anderwärts. Der Verkehr mit Gott, der Gedanke an ein Leben nach dem Tode ward zum täglichen, nicht bloß sonntäglichen Bedürfnis

der Seelen. Gerade das nahe Beispiel katholischer Lebensführung lehrte, daß der Glaube an ein Jenseits den diesseitigen Freuden nicht widerstrebe. Auf dieser ausgleichenden Erkenntnis hatte einst die Pietät des philosophischen Schusters Jakob Böhme zu Görlitz beruht. Sie war als Fruchtsaat durch die Gärten der pietistischen Gemeinden Schlesiens gegangen und hatte auch in Salzbrunner Familien eine Anschauung gedeihen lassen, bei der sich Weltkind und Prophet vertrugen.

In den Straehlers mußte diese Lebensanschauung besonders fest fußen; denn einerseits stammten sie aus den Niederungen des Landvolkes, das von Kanzel und Altar mehr oder minder abhängig bleibt; andrerseits standen ihre älteren Generationen im Untertanenverhältnis zum erbeingesessenen Grafengeschlecht. Auch die Familie Straehler, aus der Herr Robert Hauptmann seine Gefährtin holte, hat sich von einer Generation zur andern im Grafenschloß aus geringem Stande langsam emporgehoben. Aus Dienern des hohen Adels wurden Vertraute und Beamte. Der Großvater Straehler fuhr als Respektsperson in der eigenen Kutsche und lebte durchaus im Stil eines preußischen Geheimrats. Nach norddeutschen Begriffen stieg die Tochter wohl eine Stufe herunter, wenn sie die Frau eines noch so angesehenen Gastwirts wurde, und es mag sie einige Überwindung gekostet haben, bis sie die Beschäftigung ihres Mannes als eine endgültige respektierte. Der tatkräftige, etwas verschlossene Eheherr, den man kaum je lachen sah, ließ sich auch durch seine temperamentvolle Frau nicht bestimmen, und so wird es auch hier nicht ohne die häuslichen Reibungen abgegangen sein, die einer rechten Ehe endlich den Schliff geben.

Als jüngstes unter vier Geschwistern wuchs Gerhart heran. Von der Schwester Johanna und den älteren Brüdern unterschied ihn, freilich nur vor Fremden, ein in sich gekehrtes Wesen. Wenig bedacht auf seinen Anzug, aber mit natürlicher Anmut, trat er, ein kleiner, schlanker, blonder Prinz, unter die Dorfjugend. Wenn es ans Spielen ging, so war er mit Leidenschaft dabei; unter den wilden Jungen ein wildester. Mit den Kameraden, besonders in der engern Familie, konnte er von ausgelassenster Laune sein. Als er sieben Jahre alt war, begeisterte ihn die Freude, seine Geschwister nach längerer Trennung wiederzusehen, zu einem Ballettanz, den er aus eigenster Erfindung wie ein Wirbelwind vollführte, und den er dann noch öfter zum besten geben mußte.

Wie die älteren Geschwister, so kam auch Gerhart in die Obersalzbrunner Dorfschule. Der Lehrer hieß, wie der Lehrer des Ibsenschen Johannes Rosmer, Brendel. Aber ein Ulrik Brendel war dieser Salzbrunner Brendel nicht; er war ein Schulmeister nach dem Lineal. Wohl führte er die Jungen durch Flur und Wald und Feld, über Berg und Tal; aber bei diesen Spaziergängen wies er sie nicht nur auf den Sang der Vögel hin, auf Blumen und Saaten, auf Käfer und Schmetterlinge, sondern zum Entsetzen des armen Gerhart paukte er ihnen auch in Gottes freier Natur die Versregeln der lateinischen Grammatik ein. Für diese Art von Poesie hatte Gerhart Hauptmann nie Verständnis. Von jeher war er das, was man einen schlechten Schüler zu nennen pflegt. Mehr als Lexikon und Grammatik reizte ihn der schöne Glasschrein seines Vaters, der mit Reihen goldbedruckter Bände den Kindern ein Heiligtum des Hauses blieb. Dem scheinbar so nüchternen Manne dankte

Gerhart sein erstes Verhältnis zur Poesie. Als er eines Nachmittags verzweifelt und tränenüberströmt zu Hause bleiben mußte, weil Mutter und Geschwister ohne ihn einen Ausflug machten, hatte der Vater den ausgezeichneten pädagogischen Einfall, mit dem Knaben Schillers „Taucher" zu lesen und ihn dann mit dem Gedicht allein zu lassen, — als einen Glücklichen.

Wie wenig ihn das Lernen in der Schule lockte, erwies sich, als er Ostern 74 zu seinen Brüdern nach Breslau in die Pension geschickt wurde, um mit ihnen dort die städtische Realschule erster Ordnung am Zwinger zu besuchen. Der kleine, freie Prinz aus dem Quellenland fühlte sich hier wirklich wie im Zwinger. Er verstand die Stadt und das städtische Leben nicht. Er verstand die Lehrer nicht, die Lehrer verstanden ihn nicht und taten ihm darum Gewalt an. Die Mitschüler hätten seine Träumereien verspottet, wenn sie bei deutschen Aufsätzen nicht seine Hilfe brauchten; denn in diesem Fach war er Oberster. Alles andere warf ihn auf die Lotterbank. Auch in den Pensionaten, wo Vater Hauptmann seine Jungen untergebracht hatte, ward Gerhart nicht heimisch. Bruder Carl, dessen wissenschaftlicher Geist zeitig erwacht war, der früher als andere hinter dem schulscheuen Wesen des Kleinen tiefe Anlagen erkannt hatte, sah, wie wenig Gerharts Geist und Gemüt im Zwinger gediehen. Selbst noch jung und unerfahren, wußte er nicht, wie dieses Knabenschicksal zu wenden sei. Aber während er sann und sorgte, wandte sich das Schicksal von selbst.

Daheim in Obersalzbrunn war es mit den Jahren bergab gegangen. Die Zuspitzung nationaler Gegensätze, die zunehmende Bequemlichkeit und Billigkeit des Reisens wies

der vorteilhaftesten Badekundschaft neue Wege und Ziele. Salzbrunn verlor seine leistungsfähigsten Sommergäste. Das Kurpublikum verminderte sich an Zahl, noch mehr an Zahlungskraft. Statt der polnischen Magnaten kamen neben armen deutschen Adligen sparsame, um den Pfennig feilschende polnische Handelsleute. Die Pekesche verdrängte der Kaftan. Man wollte nicht mehr gut, sondern billig leben. Das Haus war nicht mehr zu halten; wohl stand es über einem kostbaren Schatz, aber der blieb ungehoben. Die heilkräftige Kronenquelle, die den spätern Besitzer des weitläufigen Grundstücks zum Millionär gemacht hat, für die jetzt durch ganz Europa die Reklame dringt, die Kronenquelle, die schon für Hauptmanns zum Quell des Wohlstandes hätte werden können, war damals eine Pferdetränke. Später läßt Gerhart seinen Fuhrmann Henschel zu Siebenhaar sagen: „Unsere Quelle ist die beste." Das blieb damals noch unverwertet.

Während die Gäste von einem Umschwung der Verhältnisse in der Preußischen Krone nichts ahnen konnten, und kaum die Ortsinsassen etwas merkten, sah sich Vater Hauptmann genötigt, sein schönes, treu gehegtes Erbgut, das vom Gericht damals auf 250 000 Mark geschätzt wurde, in die Hände der Hypothekengläubiger abzugeben. Nur mit einem kargen Notgroschen, aber mit wohlbehüteter Bürger- und Kaufmannsehre zog er 1877 vom Hofe weg. Wer jetzt in diesen Hof tritt, findet im großen Festsaale zwischen zwei deutschen Kaisern das Bildnis Gerhart Hauptmanns, und an der Einfahrt die Kutscherkneipe heißt „Zum Fuhrmann Henschel". Wie aber würde Vater Hauptmann erst staunen, wenn er nicht weit von seiner alten Preußischen Krone, nur durch den Kurgarten getrennt, jetzt

einen allermodernsten Hotelpalast sähe, der an Größe und Glanz in Berlin seinesgleichen sucht. Die Herzogin von Pleß ließ ihn bauen, um Bad Salzbrunn als Sommer- und Winterfrische wieder in Schwung zu bringen.

Durch Vermittlung des Realschuldirektors Kletke in Breslau erhielt Vater Hauptmann in dem damals neu eingerichteten Bahnhof, der jetzt Niedersalzbrunn heißt, die Gastwirtschaft zur Pacht. Aber der Erwerb an dieser kleinen Stelle war gering, und es galt, sich einzuschränken. Am wenigsten freilich sollte nach des Vaters Willen die standesgemäße Erziehung der beiden jüngeren Söhne darunter leiden. Der älteste, Georg, hatte die Realschule mit dem Zeugnis der Reife verlassen, hatte längere Zeit daheim dem Vater in kaufmännischen Geschäften zur Seite gestanden und war nun zur Zeit der Krisis in einem großen Hamburger Handelshause tätig. Der mittlere der Brüder, Carl, sollte seine wissenschaftlichen Fähigkeiten noch weiter auf der Schule ausbilden, um sich durch akademisches Studium forthelfen zu können. Das Angstkind blieb Gerhart, der Jüngste. Da er auf der Schule nicht mitkam, so ward er, noch lange bevor er das Recht zum einjährigen Militärdienst hätte erwerben können, aus der Schule genommen. Das Abgangszeugnis, das Direktor Meffert und der Ordinarius der Quarta B, Dittrich, am 29. April 1878 unterzeichneten, nennt Betragen gut, Fleiß genügend, macht aber durch die Aufmerksamkeit einen dicken verschwiegenen Strich. Unter den Leistungen fehlt bei Religion die Zensur. Gut ist nur das Zeichnen. Am wenigsten befriedigt das Rechnen. Alle übrigen Fächer halten sich auf der Durchschnittshöhe des Genügenden. Auch Naturgeschichte und Deutsch, die man als Lieblingsfächer Gerharts vor-

aussetzen darf, erreichen keinen höhern Grad. Was sollte aus dem Jungen werden? Unter seinen freien Ausarbeitungen hatten gute Urteile gestanden. In seinen Heften standen lyrische Gedichte und Märchen, die den Einfluß Andersens verrieten. Bruder Carl las diese stillen Sünden, die von der goldnen Mittelstraße der richtigen Schularbeit so weit abwichen. Der Beruf des Kleinen zum Dichter dämmerte ihm auf. Aber wie sollte ein fünfzehnjähriger Bursch, bei dem die Schulweisheiten so locker saßen, von Unterquarta aus deutscher Schriftsteller werden? Auf diese Zweifelsfrage wußte auch der ratende, fördernde Bruder keine Antwort. So kam Gerhart zu Verwandten aufs Land.

Auch die Eltern auf ihrer kleinen Bahnstation, die damals noch den ominösen Namen Sorgau führte, mögen nicht ohne Zweifel in die Zukunft des Knaben geblickt haben, der so vorzeitig aus dem regelrechten Bildungs- und Erziehungsgange deutscher Jugend verschlagen wurde. Aber der Vater pflegte in schwierigen Lebenslagen um so zuversichtlicher und tatkräftiger zu werden; es sollte ihm überdies eine pekuniäre Last abgenommen werden, und — das wußten die Eltern — ihr Kind kam in liebevolle Hände. Der Einzige jedoch, der dieses Wechsels ganz froh wurde, war Gerhart selbst. Nun lagen Schulbank und Schulbücher hinter ihm, und vor ihm lag das offene Land. Hinter ihm Staub und Stubendunst, vor ihm Luft, Licht, Leben. Hinter ihm die Zucht, vor ihm die Freiheit. So wenigstens hoffte er, als er in seine „Stromtid" eintrat.

Dem treuen Vater, der ihn hat geleitet,
Gibt er die herben Grüße in die Hand.

Er kam in den Striegauer Kreis, wo sein Oheim Gustav Schubert zwei Landgüter bewirtschaftete, das Freiherrn v. Tschammer abgepachtete Rittergut Lohnig und eine eigene bäuerliche Besitzung in Lederose. Gustav Schubert war, ebenso wie Robert Hauptmann, mit einer von den Töchtern des Obersalzbrunner Kurinspektors Straehler verheiratet. Gustav und Julie Schubert hatten einen einzigen Sohn, ihren Georg, in strenger Gottesfurcht herangezogen, und der Segen des Himmels schien an diesem begabten Kinde das fromme Tun der Eltern, ihr Gebet und ihre Arbeit, zu lohnen. Georg war der Stolz der engeren und weitern Familie. Man erwartete Großes von ihm. Da plötzlich bewies Gott seinen Getreuesten, daß alles Irdische eitel sei. Eines Tages standen die Eltern am Sarg ihrer Freude. Zugleich standen sie ratlos vor der Unerforschlichkeit des göttlichen Willens. Ihr gläubiges Herz hielt fest zum Himmel, darin sie ihr Kind wußten. Aber ihr Haus hienieden war verödet, und so suchten sie für den seligen Knaben eine Art Statthalter auf Erden. Das sollte kein anderer sein als Georgs junger Vetter und liebster Freund Gerhart Hauptmann, der nun in eine streng religiöse Geistesrichtung kam.

In den Jahren der Entwicklung drückte diese Geistesrichtung dem lebhaften Knabengemüt, welches ohnehin zur transzendenten Spekulation neigte, einen so starken Stempel auf, daß Gerhart Hauptmann seither kaum was Größres gedichtet hat, ohne die Macht dieses Gepräges irgendwie und irgendwo spüren zu lassen. Vielleicht hat er in „Emanuel Quint", wo er selbst als Kurt Simon und seine Tante Julie als die „temperamentvolle Christin" — Frau Oberamtmann Julie Scheibler — erscheint, über diese

letzten Dinge sein Letztes gesagt. Überall ist zu fühlen, wie tief und auch wie ungestüm Glaubenssachen den Geist und das Herz des Jünglings aufgeregt haben. Schon im Elternhause war Gott mehr gewesen als ein guter Mann. Aber herrnhutische Traktätchen an Berliner Gepäckträger, wie der alte Vockerat, hätte Herr Robert Hauptmann nimmermehr verteilt. Vom Vater hatten die Kinder nie religiöse Äußerungen gehört, sondern nur in ganz entscheidenden Augenblicken des Lebens sein stilles Gottvertrauen bemerkt. Seinem Schwager Gustav Schubert, dem Pflegevater Gerharts, dem Urbilde des alten Vockerat, wäre jene Handlungsweise eher zuzutrauen gewesen, obwohl seinem kindlich ringenden Gemüt, das alle Welt beglücken wollte, seiner „natürlichen Milde" jeder Zug des Eiferers fehlte; und seine Frau, die herzensgute und herzensfrische Tante Julie, der Liebling der ganzen Verwandtschaft, sorgte in ihrer resoluten und werktätigen Art dafür, daß dem christlichen Geist ihres Hauses Zelotisches und Zionswächterisches fernblieb. „Es war," heißt es von Julie Scheibler, „in ihrer Natur neben allerlei ideellen Rumoren eine nicht gerade derbe, aber gesunde Sinnlichkeit." Wie in Herrnhut selbst, an das die Bauerntochter Helene aus „Vor Sonnenaufgang" so liebliche Erinnerungen bewahrt, lag auch in Lohnig und Lederose das Hauptgewicht des gottgefälligen Lebens auf der Gemütsseite.

Das Schubertsche Haus war eine weltliche Domäne herrnhutischen Geistes. Hier erholten sich an schönen Sonntagsnachmittagen in traulicher Geselligkeit, wohl auch beim Schachbrett, das Onkel Schuberts irdische Leidenschaft war, die Dorfpastoren der Umgegend von ihrer Morgenpredigt, der die Hausherrschaft zuvor andächtig

gelauscht hatte. Und wie sich fromme, reine Christenherzen immer am höchsten, am heiligsten, am freudigsten auf den Schwingen der Musik über die Zeitlichkeit erheben, so war auch für die schlanke Tante Julie und deren älteste Schwester, die Respektsperson der Familie, für das kluge Fräulein Auguste Straehler, die ihren verwachsenen Körper am liebsten in Herrnhuter Tracht kleidete, die Musik der herrlichste Lebensgenuß. Beide waren tief musikalisch begabt und gebildet. Frau Juliens Stimme „war von Schmerz und Inbrunst geheiligt, und niemals, so weit Emanuel Quint sich erinnern konnte, war der verehrte Name des Heilands, der Name Jesus, wie hier, auf so vollen, reinen und zärtlichen Liebeswellen zu seinem Ohr herabgeschwebt". So schön wie Tante Julie sang, so wunderschön spielte Tante Auguste auf dem Fortepiano. Neben den kirchlichen Chorälen, wie „O Jesus, süßes Licht", durchschwirrten dann alte liebe Lieder des Volkes das Haus. Neben Bach und Haendel fehlten auch weltlichere Meister nicht. Allgemeiner Liebling war Beethoven. Der junge Gerhart schwelgte in diesen erhabenen Klängen, die ein Zauber der Unschuld umgab, und in denen sich eine freudige Klarheit der musizierenden Frauen aussprach.

Aber nach dem Tode des kleinen Georg wurde das Haus stiller und stiller, und auf Gerhart lastete die unmögliche Mission, daß er den Eltern den entrissenen Liebling wenigstens auf Erden ersetzen sollte. Wie Kurt Simon mag er über Tantens Evangelienbuch „in heimlichen Stunden oft und mit Inbrunst" gebetet haben, ohne daß „sich die Wirrnis seines Innern durch seine Gebete in Klarheit gelöst hatte". Die Selbstqual und Sündenangst seiner verschlossenen Seele ergoß sich in Verse. „Es weinte in diesem

Gedicht von Selbstanklage, von Abkehr und Überwindung der Welt, die dem heißen, in Liebe überwallenden Herzen nur Kälte und Gleichgültigkeit entgegenbrachte.“ Gerhart hat seine Tante und seinen Onkel herzlich verehrt, und er bewahrt sie im dankbaren Gemüt. Aber heimisch ist er auf ihrer Scholle nicht geworden, und ein vollkommener Landwirt ward er in Lederose so wenig wie ein vollkommener Christ. Er nahm von diesen guten Menschen mit sich den läuternden Kampf um Gott, darin seine Seele ehrlich und glühend rang. Er nahm mit sich Tante Juliens Lieder. Und das Werk des Landmanns, der zweckhafte Verkehr des Menschen mit der Natur, war ihm in seinem ungeheuren Ernst nahegetreten. Aber alles führte doch nicht zu den Zwecken seines Daseins. Das empfand er. Darum ward er auch des Landwirtberufes nicht froh. Und darum ging er neuen Wegen und Zielen nach. Als er nach Jahren wieder bei Tante Julie zum Besuch war, schrieb er ihr ins Stammbuch:

Ich kam vom Pflug der Erde
Zum Flug ins weite All —
Und vom Gebrüll der Herde
Zum Sang der Nachtigall.

Die Welt hat manche Straße,
Und jede gilt mir gleich;
Ob ich ins Erdreich fasse,
Ob ins Gedankenreich.

Es wiegt in gleicher Schwere
Auf Erden jedes Glied. —
Ihr gebt mir Eure Ähre,
Ich gebe Euch mein Lied.

II

KUNSTSCHÜLER IN BRESLAU. STUDENT IN JENA. BILDHAUER IN ROM. DIE JUNGFERN VOM BISCHOFSBERG. DICHTER UND EHEMANN IN ERKNER

Einstweilen stand das Lied noch nicht im Sterne seines Lebens. Zunächst winkte ihm eine andere Kunst. Gelegentlich hatten sich Anlagen zum Bildhauer gezeigt. Wie sein ältester Bruder, der temperamentvolle, leichtlebige, in Wort und Witz überaus bewegliche Georg beim Karikaturenzeichnen ein gewisses Genie dilettantisch entfaltete, so hatte auch Gerhart in Lehm oder Wachs an allerhand possierlichen Figürchen nicht unglücklich geknetet und mit umgekehrten Stahlfedern in grobe Kreidestücke hineingemeißelt. Die zufällige Bekanntschaft seines Vaters mit einem Maler und Bildhauer brachte ihn auf den Gedanken, diese spielerische Fertigkeit systematisch auszubilden. Er erreichte das um so eher, als auch der künstlerisch wohlerfahrene Vater an Gerharts kleinen Arbeiten sein stilles Vergnügen fand und sie guten Freunden mit einigem Stolz zeigte. So kam Gerhart wieder nach Breslau zurück. Diesmal nicht auf die Realschule am Zwinger, sondern auf die dortige Königliche Kunstschule. Er trat am 6. Oktober 1880 in die Vorbereitungsklasse ein, ließ sich eine Künstlermähne wachsen und belegte beim Direktor der Anstalt, Baurat Lüdecke, ornamentales Zeichnen, bei Alwin Schultz Kunstgeschichte, beim Bildhauer Michaelis Modellieren. Gegen die Schulregeln dieses Vorbereitungs-

unterrichts lehnte sich der herangewachsene Jüngling innerlich bald auf.

> Ein Volk von Krämern schleift des Marmors Decken,
> Ein Volk von Bäckern bäckt den braunen Ton,
> Statt heil'ger Priester Lumpen nur und Gecken,
> Statt stiller Wahrheit Lug und Leid und Hohn.

Schon am 26. Oktober zog er sich wegen „seines Benehmens" eine direktoriale Verwarnung zu. Mit dem Modellierlehrer, bei dem er am meisten zu tun hatte, kam es zum Bruch. Desto mehr Verständnis und Ermutigung fand er im Bildhaueratelier Robert Haertels, den er später in freundschaftliche Beziehung zu „Michael Kramer" setzte. Haertel erteilte ihm Privatunterricht, als Gerhart Anfang 1881 zusammen mit einem Kameraden namens Urban elf Wochen lang von der Kunstschule ausgeschlossen war, weil sie laut Konferenzbeschluß vom 5. Januar „hinsichtlich ihres Betragens und ganzen Wesens, bei mangelhaftem Stundenbesuch, geringen Fortschritten und bösem Beispiel für die andern Schüler sich nicht mehr für die Anstalt eigneten." Auf Haertels Betreiben aber wurde der störrische Scholar bereits am 23. März wieder zu Gnaden angenommen, ohne daß der Vater von dem ganzen Zwischenfall erfuhr. Bei Haertel blieb Gerhart noch ein Jahr, bis er am 15. April 1882 die Anstalt „wegen Krankheit" für immer verließ. Die Lehrer hielten ihn für schwindsüchtig. Da der sogenannte Künstlerparagraph der Wehrordnung Akademikern ein Recht zum einjährigen Militärdienst gibt, so setzte es Haertel durch, daß sein Lieblingsschüler das Zeugnis für den Dienst als Einjährig-Freiwilliger erhielt. Haertel hatte aber nicht bloß sein bildnerisches Schaffen gefördert und eine in rotem Wachs modellierte, durch die

Wolken dahinjagende Gottheit anerkannt, sondern er ließ sich auch Gerharts Dichtungen vorlesen, die ebenso wie jenes Bildwerk der germanischen Sage entstammten. Vom Dänen Andersen war der junge Dichter zum Schweden Tegnér gelangt, aus dessen Frithjofsage er ein Drama „Ingeborg" schuf. Wie Wilhelm Jordan, den er unter starkem Eindruck las, wie Felix Dahn, der Gerharts und Carls Freunde zu einem pangermanischen Geheimbund etwas unbestimmten Zieles begeistert hatte, wollt er es „wagen, zu wandeln verlassene Wege zur grauen Vorzeit unseres Volkes". Er plante ein Hermannsepos in zwölf Gesängen, von denen anderthalb im Stile Jordans fertig wurden. Derselbe Stoff sollte auch zum Gegenstand eines Dramas werden. Die Tragödie sollte heißen: „Germanen und Römer". Der Held war wiederum Hermann der Cherusker. Neben ihm sollte ein alter Sänger Sigwin hervortreten, dessen Tochter von einem Römer verführt und dann verlassen wird. Der Dichter ließ seinen Sigwin in dem Augenblicke sterben, da man ihm die Botschaft vom Siege der Germanen über die Römer bringt, und diesen Augenblick stellte der Dichter später auch bildnerisch in einer kleinen Statuette Sigwins dar.

Sein Kunstlehrer merkte, daß diese Jünglingsseele ein andres Land suchte. Bruder Carl hatte inzwischen seine Reifeprüfung bestanden und studierte in Jena bei Ernst Haeckel Naturwissenschaften. Mit mannigfaltiger Gewalt zog es die Brüder damals noch zueinander. Was Gerhart auf der Schule versäumt hatte, sollte und wollte er im freien Getriebe der Universität nachholen. Haertel und der gute Zechbruder Professor James Marshall, das Urbild des Collegen Crampton, hatten Beziehungen zum Weimarer Hof.

Sie erreichten es, daß auf Veranlassung des Großherzogs Karl Alexander der Breslauer Kunstschüler Ostern 1882 an der Jenaischen Universität als studiosus historiae immatrikuliert wurde. Er belegte nach junger Füchse Art für den Winter eine Überfülle der unterschiedlichsten Collegia, nur keine historischen. Er belegte nicht bloß bei Rudolf Eucken und Otto Liebmann Philosophisches, sondern auch bei Haeckel Zoologie und bei Chr. Ernst Stahl Botanik. Am meisten aber interessierte ihn eine Vorlesung über Pompeji von Professor Gaedechens. Im nächsten Sommer war sein Wissensdurst wesentlich vermindert. Er belegte nur noch die Vorlesungen seines Tischgenossen Arthur Boehtlingk über das Revolutionszeitalter und über Goethe. Lieber jedoch ging er zu einem Steinmetzen, griff eine Hand voll Ton auf und formte zum Vergnügen der Freunde allerhand Sächelchen draus: einige Köpfe und auch jenen sterbenden Sänger. Diese Art der körperlichen Gestaltung schärfte seinen dichterischen Blick für das Charakteristische und Individuelle der Menschen. Die eine Kunstübung kam der andern zugute.

In Jena lernte er auch den Segen junger brüderlicher Kameradschaft näher kennen. Schon auf der Breslauer Kunstschule war er mit dem spätern Landschaftsmaler Hugo Ernst Schmidt, dem Urbilde Gabriel Schillings, und mit dem jetzigen Rassenhygieniker Alfred Ploetz, der damals in Breslau Nationalökonomie studierte, innig befreundet gewesen. Aber ein rechtes Studentenleben konnte sich in Breslau nicht entfalten. Das fand er erst in Jena im Akademisch-naturwissenschaftlichen Verein bei seinem Bruder Carl und dessen Kameraden. Es war ein Kreis junger Leute, die, vorwiegend mit realistischer Bildung

ausgerüstet, zur Universität gingen und in den beiden Mächten der modernen Entwicklung, den Naturwissenschaften und der Sozialpolitik, das Heil der Welt suchten. Darwin war der Heros dieses Bundes. Naturwissenschaftliche und philosophische Ideen wurden bei den täglichen Studien und den abendlichen meist sehr leidenschaftlichen Debatten am Biertisch ausgetauscht. Gerhart Hauptmann, der Jüngste, der Ungelehrteste, der Poet in diesem Kreise, hielt wacker mit im Kneipen wie im Streiten. Seine Freunde wissen nichts von jener stillen Schweigerart, die in fremder förmlicher Gesellschaft bei ihm zu jener Zeit auffiel, als er anfing berühmt zu werden, die sich aber dann wieder verloren hat. Am engsten schloß er sich in Jena einem jungen, musikalisch fein empfindenden, wundervoll Klavier spielenden Wagnerianer, Max Müller, an. Von Müller und Gerhart ging das Künstlerische jenes Kreises aus. So oft Kunstfragen oder auch Fragen der Menschlichkeit aufgeworfen wurden, vermochte Gerhart seinen Standpunkt ebenso lustig wie hartnäckig, ebenso selbstbewußt wie beredt zu verteidigen. Von Inhalt und Gangart dieser Debatten bekommt einen Begriff, wer in einem der Breslauer Schlußkapitel des Quintromans den „blauäugigen, blonden verstandestüchtigen" Arzt Hülsebusch (Alfred Ploetz) diskutieren hört.

Allmählich trieb es ihn aber von den Freunden weg in [redacted] Welt. Im Frühling 1883 besuchte er seinen Bruder [redacted], der eine von den fünf Töchtern des Großkaufherrn [redacted]mann geheiratet und in Bergedorf bei Hamburg [redacted]n jungen I[redacted]nd ein Geschäft begründet [redacted] Hamb[redacted]r Gerhart auf einem Kauf[redacted]e Küste entlang ins Mittel-

ländische Meer. Er fuhr denselben Wasserweg, den einst Byrons Harold gepilgert war, und wie das Buch von Harolds Pilgerfahrt während dieser Reise oft in seiner Hand lag, so lebten in seiner Seele Harolds Schmerzen. Den ersten längern Aufenthalt nahm er in Malaga, wo teils lockend, teils widrig die Sünde auf ihn zutrat, und ihn im Anblick entweihter Frauenreize der Menschheit ganzer Jammer anfaßte. Ihn überkamen Empfindungen des Grauens und des Grams, Empfindungen aber auch, wie sie Jesus Christus jener Sünderin darbrachte, gegen die andre den Stein hoben. In Marseille verließ er das Schiff, um die Riviera entlang nach Genua zu fahren. Hier traf er seinen Bruder Carl, der inzwischen über die Alpen gewandert war. Beide reisten selbander nach Neapel. Sechs Wochen verlebten sie auf Capri, von der Schönheit dieser Insel nicht mehr bezaubert als von der realistischen Poesie dieses Volkslebens, vom Reize dieser Volksgestalten. Abends pflegte sich um die beiden lichtblonden deutschen Jünglinge ein kleines Lumpengesindel schwarzgeäugter Lausebübchen zu sammeln. Die junge italienische Volksseele klang und sang. Als endlich die Brüder Abschied nahmen, vergoß Jung-Capri bitterliche Tränen.

Aber Gerhart Hauptmann war schon damals nicht der Mann, sich wie Gottfried Kellers Schöngeist an den romantischen Fetzen der Armut in ästhetischer Kaltherzigkeit zu vergnügen. Wie in Malaga der Anblick gemeiner Unzucht, so ergriff ihn in Neapel das soziale Elend mit herbem Weh. Klagend ruft er aus: „Schafft mir Neapel aus Neapels Welt!“

Im Juni kehrte Carl zu einer militärischen Übung zurück. Gerhart blieb zunäc in om, von wo ihn bald die

Malaria ebenfalls nach Hause hetzte. Unterwegs hatte ihn das Heimweh oft übermannt. Zumal wenn er in Gesellschaft kalter, fader, vernünftlerischer Dutzendmenschen sein volles Herz nicht gewahrt hatte und statt auf Verständnis nur auf Spott und Schimpf gestoßen war. Dann wünschte er sich, wie Goethes Faust, den Fittich der Vögel:

Was solls? Ich wandre heim euch zu vergessen,
Zu sitzen dort, wo selig ich gesessen,
Wo stiller Wiesen duft'ge Blumen sprießen,
In meiner Liebe zu der Liebsten Füßen.

Trotzdem befand er sich ein Jahr später wieder in Italien. Diesmal aber war es weniger die Natur, die ihn anzog, als die große alte Kunst. Unter dem Eindruck Michelangelos hatte sich die Bildhauerei das Vorrecht bei ihm verschafft. Er richtete sich in Rom ein Atelier ein und bosselte an einem Relief. Aber wieder war ihm das römische Klima nicht zuträglich. Mit einem Typhus ward er ins deutsche Krankenhaus geschafft. Hier schwebte er lang in Lebensgefahr. An seinem Lager saß ein guter Engel: seine Braut.

In demselben alten festen „Hohen Haus", unter demselben hohen roten Giebeldach, in demselben weiten, dicht belaubten Haine von Linden, Kastanien und Nußbäumen, wo ihr ältester Bruder Georg sein Glück gefunden hatte, suchten es auch Carl und Gerhart. Vater Thienemann war mittlerweile gestorben. Den aufrechten Mann hatte ein Herzleiden ergriffen; da er dessen nicht achtend ein kaltes Seebad nahm, so warf es ihn aus vollster Lebensfrische aufs Totenbett. Seine fünf Töchter, jung, schlank, hübsch, saßen, wie „die Jungfern vom Bischofsberg", zur Winterszeit als verwaiste, trauernde Burgfräulein im weiten Saale

des alten Bischofssitzes auf altem Gestühl, neben hohen Kaminen, am runden Eichentisch, zwischen gediegenen Silber- und Goldgefäßen, unter nachgedunkelten alten Gemälden beisammen und spannen vom schnurrenden Rädchen die langen Abende weg und auch ihren Herzensgram um den Papa und um die früh verlorene Mutter, deren liebliches, sommerlich freundliches Bild in bleibender Jugend an der Wand des Prunkzimmers hing. So fand eines Abends Carl Hauptmann diese Mädchen vor, als er auf der Weihnachtsreise von Jena nach Schlesien auf Hohenhaus Halt machte, um der Braut und den vier Schwägerinnen seines Bruders Georg, die dort unter der Obhut eines alten Onkels hausten, den Beileidsbesuch abzustatten. Der Gast brachte Fröhlichkeit ins Trauerhaus. Die schwermütigen Spinnrädchen der schwarzen Schwestern standen still, und als der Gastfreund schied, war er ein verliebter, als er zur Frühlingszeit wiederkam, ein verlobter Mann. Hatte es Carlen die braune Martha angetan, so liebte Knabe Gerhart die vollere, südlich prangende, dunklere Schönheit Mariens. Als ich mit ihm im Dezember 1891 von Berlin nach Wien reiste, die „Einsamen Menschen" im Burgtheater aufführen zu sehn, und wir kurz vor Dresden in den Bahnhof von Kötzschenbroda einfahren sollten, sprang mein Reisegefährte, der mir bis dahin bei einem vom Schaffner geliehenen Stearinstümpfchen die ersten Akte des eben vollendeten „Collegen Crampton" vorgelesen hatte, vom Polster auf, wischte eifrig den Frostschweiß vom linken Fensterglas weg, starrte eine Weile ins Dunkel der Nacht und rief dann in Unternehmungslust: „Wenn ich mal einen Sommernachtstraum schreiben sollte, so kann er nur dort oben spielen!" Dabei wies er zum Fenster hinaus.

Auf dieses unverhoffte Geständnis hin gaffte auch ich sofort ins Dunkel der Nacht, sah nur ein paar Lichter durch die Kälte blitzen und empfing die Aufklärung: „Denn dort oben liegt Hohenhaus!“ An jenem Tage lasen wir den „Collegen Crampton“ nicht weiter. An Hohenhaus blieben Gedanken und Gespräche hangen. Er hat seinen Sommernachtstraum bisher nicht geschrieben. Sein 1905 flüchtig und doch breit hingestelltes Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg“ ist nur eine schwache Abschlagszahlung. Ein Dummerjungenstreich, dümmer als der nette frische Junge, der ihn verübt, löst eine unerquickliche Verlobung, die in sich selbst keinen Bestand hatte. An Gestalten, die mit Liebe gesehen sind, ist doch nicht die rechte Liebe verwandt worden. Die steife, konventionelle Karikatur des Oberlehrers und Tantensöhnchens braucht man nur mit Ibsens Jörgen Tesman zu vergleichen, um zu erkennen, wie weit Hauptmann gerade hier hinter Ibsen zurückgeblieben ist. Auch die jüngste der vier Schwestern vom Bischofsberg, der Backfisch Ludovike, Lux genannt, erinnert an Ibsens rundlichere Hilde Wangel; aber sie ist wohl eher ein kindliches Vorstadium der Lucie Heil aus „Gabriel Schillings Flucht“, wie diese eine Geigenfee. Mit ihr scheint in das Leben auf Hohenhaus der Strahl eines neuen Lebens hineinzublitzen. Vielleicht erklärt sich gerade aus dem Zwiespalt des alten und neuen Lebens eine gewisse Hilflosigkeit und Gewaltsamkeit in diesem mißlichen Stück.

Auf Hohenhaus bei Zitzschewig in der Lößnitz gab es hoch oben in des Parkes Mitte eine kleine Kapelle. Darin hing ein Glöcklein. Es hallt auch auf dem Bischofsberg wider. Dies Glöcklein wußte von einem jungen Glück zu sagen:

Die Glocke klingt, still rauscht die Eiche;
Wer hat das kleine Haus erstiegen,
Vor dem lebend'ge Zauberreiche
In sanfter Pracht entfaltet liegen?

Wem quillt die volle Seele über,
Daß er das helle Glöcklein läutet?
Denn klingt ihr Ton zu mir herüber,
So weiß man, daß es Glück bedeutet.

Zuerst ist Hohenhaus 1894 in einem Romanfragment beschrieben. Halbtausendjähriges graues Gemäuer, hohe ehrwürdige Räume, enge Steintreppen, seltsame Kämmerchen, unheimliche Dachstuben, ungeheure Kamine mit ganz ungeheuerlichen Bildwerken verziert, Kreuzgewölbe: „Ein ernster strenger Geist hatte hier Stein auf Stein getürmt, hatte gezimmert und gewölbt für die Ewigkeit, aber ein heiterer, lichter Geist der Gegenwart hatte das Ausgestorbene in Besitz genommen und es ausgeschmückt, farbig und launisch, reich, licht und modern." Dieser heitere Geist war Papa Thienemann gewesen, der, seinem Wahlspruche treu, fröhlich gelebt hatte und selig gestorben war. Er war ein begüterter Herr, der Winter über in Berlin sein Bank- und Wollkommissionsgeschäft leitete, im Sommer aber draußen auf der waldigen Höhe in seinem schönen Asyl, dem nur die Hausfrau fehlte, flott und behaglich um sich her spielen und tanzen, zechen und schwärmen ließ, der seine jungen blühenden Töchter am liebsten sah, wenn sie tizianische Fruchtkörbe auf die reich besetzte Tafel stellten und den goldenen Wein, freilich nicht den eingebornen „Hohenhäuser", kredenzten, und der in all dieser Weltlust doch für gut fand, seine Töchter herrnhutisch erziehen zu lassen, teils in Herrnhut selbst, wo Marie und Martha anfangs waren, teils in der thüringischen Gemeinde

Neudietendorf. Hier lebten alle fünf Schwestern in strenger klösterlicher Zurückgezogenheit. Ihr weltfrohes Herz aber zog sie fernhin zum heimisch heitern Hohenhaus, wo „eine anachronistische Süße in der Luft lag", wie es in den „Jungfern vom Bischofsberg" heißt: „Etwas Stilles, Unschuldvolles, Verwunschenes, das durch die alten bemoosten Steine der Parkmauer von dem gellenden Lärm des europäischen Kulturparoxysmus geschieden ist."

Hierher nach Hohenhaus kam von Rom im Frühling 1884 zu den Thienemanntöchtern, unter denen eine die Braut war, ein schwach genesender Kranker. Von hier aus beschäftigte sich Gerhart im Juni und Juli in der Dresdner Akademie der bildenden Künste sechs Wochen lang methodisch mit Aktzeichnen. Noch immer rangen um seine Künstlerseele die beiden Musen: „die Frau mit Stein und Meißel", „die Frau mit Kranz und Leier".

Naiv suchte er nach einer höhern künstlerischen Einheit, in der sich Poesie und Plastik zu einem neuen Ganzen verschmelzen. Der Tod Richard Wagners hatte die Bayreuther Gedanken einer Kunst der Künste vollends zum Siege geführt. In der Luft, die das neu erwachsende und erwachende Künstlergeschlecht einsog, lag nicht Abgrenzung, sondern Verschmelzung der Künste. Unbewußt schien Hauptmann einen Vereinigungspunkt für Plastik und Poesie erreicht zu haben. Wie, mag er damals mehr empfunden als überlegt haben, wie, wenn das steinerne oder tönerne Bild unter dem Kusse der Künstlerliebe lebendig würde! Wie, wenn es eratmete, die Augen aufschlüge, das Ohr den Lauten der Welt liehe, der Fuß den Boden fühlte, die Hand nach einem erwidernden Druck suchte! Diesen Dichterbildhauer bewegte der Pygmalionwunsch. Damals

vielleicht dichtete er „Das Märchen vom Steinbild", das in etwas wirrer und trüber Symbolik, aber mit starker Anschauung ein Mannesstreben darstellt, dessen Ziel es ist, die Marmorjungfrau seines Ideals liebend zu beleben. Mochten in dieses Steinbild Lebensideale oder Kunstideale hineingemeißelt worden sein, jedenfalls trat im Kampf der beiden Musen an Gerhart Hauptmann die Frage heran: Gibt es eine solche Kunst, in der aus Plastik Poesie emporsteigt? Naiv begriff er so den höchsten Sinn der Schauspielkunst und gedachte zum Theater zu gehn; zu einem Theater zwar, wie es, außer in Bayreuth, nirgends existierte.

Dem Theater, wie es wirklich war und ist, stand er noch ziemlich fern. Vor dem kleinen Kurbühnchen in Salzbrunn, an das ihn später Lauchstedt erinnerte, hatte er seine ersten Eindrücke empfangen. Sie mögen schmierenhaft genug gewesen sein. In Breslau hatte der Schüler die Meininger bewundert; Shakespeare und danach Kleist hatten ihn am stärksten bewegt. In Jena gab es keine stehende Bühne; nach Weimar wurde nur einmal zu Fuß eine Wallfahrt zur „Walküre" unternommen. In Dresden füllten ihn Interessen und Neigungen, die vom Theaterbesuch ablagen. Nun aber ging er im Mai 1885 nach Berlin. Hier fand er einen dramaturgischen Unterricht beim frühern Direktor des Straßburger Stadttheaters, Alexander Heßler, an den er sich noch erinnerte, als er die „Ratten" schrieb. Seiner Stimme, in die er beim intimen Vorlesen eigener Werke so viel Natur, so viel Seele, so viel Stimmung zu legen weiß, haftet ein Lispelton an, der seinem Lehrmeister für die bezweckte Ausbildung eines sogenannten schönen Organs hinderlich war. Aber er war vor die rechte Schmiede

der landläufigen Theaterspielerei geraten und gab seinen abenteuerlichen, nur einer Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse und nur der Vorstellung eines selbstgeschaffenen Ideals entsprungenen Plan, Schauspieler zu werden, bald wieder auf.

Aber er war nun dort, wo sich alle strebende Jugend im Deutschen Reich zu ihren entscheidenden Taten sammelte. Er fand sich in der jungen Hauptstadt dieses Reiches; noch ein Jüngling, aber kein Junggeselle mehr. Ein halbes Jahr früher hatte Bruder Carl die Schwester Martha heimgeführt. Jetzt, im Mai 1885, führte Gerhart, erst zweiundzwanzigeinhalb Jahr alt, die Schwester Marie in das junge Heim, das ihm ihre Liebe bestellt hatte. Die Trauung fand in Dresden statt. Von der Johanniskirche fuhr das Paar hinauf nach der Brühlschen Terrasse, wo im Belvedere wenigen Gästen das Hochzeitsmahl gerichtet war.

In jenem „Romanfragment" hat Gerhart Hauptmann mit tragikomischer Selbstironie die Geschichte dieser Hymenäen erzählt. Aus den handelnden Personen erkennt man den blonden Kopf, das blasse Gesicht des Dichters, der sich noch als Bildhauer hinstellte mit kolossalischen Schöpferplänen („König Lear auf der Heide, wie er hüpft und davonrennt"). Man sieht, wie am Hochzeitstage der knabenhafte, schwächliche Bräutigam in Onkels hohem Hut, ohne Frack, an den er sich spät gewöhnt hat, zur Vermählung schleicht und einen kleinen Stoßseufzer über das Strapaziöse dieser Festlichkeit nicht unterdrücken kann. Neben ihm die junge Frau im glänzend schwarzen Haar mit dem lautlosen Gang, den einfachen Bewegungen, warm und doch zurückhaltend und leis melancholisch gestimmt. Als sie auf der Terrasse stehn, und die unentwickelte

Dürftigkeit des jungen langmähnigen Ehegatten dem Hohn eines vorüberflanierenden und flirtenden Leutnants preisgegeben ist, als es beinah zum Handgemenge gekommen wäre, mag ein banger Blick über den Elbstrom nach jener Waldeshöhe hingewandert sein, wo dieser jungen Frau im alten Hohenhaus die Mädchenzeit vergangen war. „Es ist als würde man heimatlos, wenn man diese Scholle mal aufgeben müßte", sagt die empfindsamste der „Jungfern vom Bischofsberg".

Nicht hier ward dem jungen Paar das Heim bestellt. Das Ziel ist Berlin, wo sie zunächst eine Stadtwohnung aufnimmt. Der junge Gatte jedoch kränkelt und kann die Luft in den „Steingräbern der Großstadt" nicht vertragen. Als es Sommer wird, gehen sie mit dem Geschwisterpaare Carl und Martha und mit Freund Hugo Ernst Schmidt nach Rügen, wo Gerhart die Ostsee und die pommersche Küste fürs Leben lieb gewinnt. Noch legt er nicht „Gabriel Schillings Flucht" hierher, aber er lauscht dem Volk seine Sagen und Märchen ab und dichtet einige in balladesken Formen nach. G. A. Bürger ist Vorbild. Nach Bürgers Manier besingt er etwas holprig „Die Jungfrau am Waschstein", „Die schwarze Frau in der Stubbenkammer" und „Den Teufelsdamm im Naugarder See". Die Darstellung, die ihren Stoff aus Temmes Volkssagen von Pommern und Rügen schöpfte, verrät noch den Anfänger. Formvollendeter, anschaulicher, poetischer erzählt er, mehr in der Art des getreuen Eckart und des Hochzeitliedes von Goethe, ein reizendes Pudminer Märlein von den „sieben Mäusen", die einst ebenso viele kleine Mädchen waren und durch einen übereilten Zornesfluch ihrer eignen Mutter so arg verwandelt wurden. Nun kommen sie um

Mitternacht aus des Teiches Grund hervor und tanzen und singen gar kläglich: „Wir wollen fein erlöset sein, wir Mäuslein und wir Maide".

Nach diesem sagen- und sangesreichen flitterfrohen Sommer auf Rügen lenkte der Herbst 1885 das junge Ehepaar doch wieder gen Berlin. Man will die Weltstadt meiden, aber nicht missen. Man folgt dem Zug in die Vororte, der damals unter den Berlinern begann. Man mietet sich eine hübsche, helle kleine Gartenwohnung in Erkner beim Rentier Lassen, der wohl mit dem biberpelzbestohlenen Rentier Krüger Ähnlichkeiten hatte. Dieser östliche Vorort, von Berlin in einer Bahnstunde erreichbar, an See und Kiefernwald belegen, ist das echte märkisch-melancholische Idyll. Vier Jahre lang haben Gerhart und Marie Hauptmann diesen Ort als ihren Stammsitz betrachtet. In Erkner wurden ihnen drei Knaben geboren. Der sand- und mückenreiche Ort bot allerdings nur einen schwächlichen Ersatz für das immerdar aufgegebene Hohenhaus in den Lößnitzer Weinbergen. Thienemanns Erben hatten den alten Bischofssitz mit seinem großen terrassenförmigen Park verkauft. Der zu späten Reue gibt Gerhart in jenem Romanfragment einen leidenschaftlichen Ausdruck: „Ja freilich, das Paradies war hin. Aus dem Paradies waren sie vertrieben. Das Paradies war verschleudert worden. Das Paradies ihrer schönen, schönen Brautjahre. Man hatte es verkauft und unter viele Geschwister die Beute verteilt, jedoch es war Blutgeld." Der Anteil der Beute, der auf Frau Marie fiel, ging bald darnach durch den Bankrott des Depothüters verloren. So war den drei Hauptmannpaaren ihr Liebeshain spukhaft entschwunden. Aber als sei durch diese Sühne die Vorsehung schon wieder begütigt

worden, fügte es ein Zufall, daß genau dieselbe Summe, die sie verloren hatten, ihnen aus der Hinterlassenschaft einer Verwandten wieder zufloß. Gerhart blieb in der Lage, mit Frau und Kindern bescheiden, aber standesgemäß leben zu können, ohne literarische Frondienste annehmen zu müssen. Dem Literatenproletariate seiner Bekanntschaft galt er als Leihanstalt, ohne immer Dank davon zu ernten. Ein böser Zahler streute, empört über wohlberechtigte Mahnungen, sogar die alberne Lüge umher, Gerhart Hauptmann leihe Geld auf Wucherzinsen aus. Erfahrungen solcher Art fanden, ebenso wie andere tragikomische Erknererlebnisse und Erknergestalten, später im „Biberpelz" und im „Roten Hahn" ihren humoristischen Niederschlag.

Die vier Erknerjahre setzten den jungen Dichter in langsame und allmähliche Beziehungen zur literarischen Jugend. Da er solche Anknüpfungen nie gesucht hat, da es ihm auch nie in den Sinn kam, sich unter den anerkannten Schriftstellern einen Schutzpatron zu erwerben, so blieb er in den ersten Jahren auf den Verkehr mit seinem Breslauer Schulfreund Hugo Ernst Schmidt und mit seinem Jenaer Universitätsgenossen Ferdinand Simon, dem späteren Schwiegersohn August Bebels, angewiesen.

Wieder stand er zwischen einer Künstlernatur und einem Weltverbesserer. Simon interessierte sich besonders für die Frauenbewegung, wie sie durch Ibsens Nora angebahnt war. Mit diesen Freunden besuchte Gerhart öffentliche Abendvorlesungen Du Bois-Reymonds, Treitschkes und anderer akademischer Redner und ließ den Eindruck einer starken Persönlichkeit auch hier auf sich wirken. Aber

zusammen mit den Freunden stand er innerlich in einer gereizten Kampfstimmung gegen alles Zünftige, Akademische, Methodische und Systematische. Er ist mehr mit den andern mitgebummelt, als daß er sich aus eigner Beflissenheit akademische Bildungsquellen erschlossen hätte. Freilich begann er die Schäden eines ungeordneten Erziehungsganges zu empfinden. Er vertiefte sich in religionsgeschichtliche Studien, las wissenschaftliche Werke von F. Max Müller und andern Gelehrten und trug sich mit dem Gedanken, ein Leben Jesu zu schreiben. Was von diesem Gedanken bisher Tat geworden ist, liegt in „Emanuel Quint" und seinem durchgeführten Parallelismus zu den Evangelien.

Mit der Zeit ward es lebhafter in der gemütlichen Villa von Erkner. Eine Weile verkehrte er mit Max Kretzer, dem ersten modernen Berliner Naturalisten, und mit Adalbert v. Hanstein, einem Kainsdichter. Mit Hanstein mag der damalige „Promethide", mit Kretzer der spätere „konsequente Realist" umgegangen sein, obwohl Hanstein es war, der ihm gerade für sein Sonnenaufgangsdrama den Verleger besorgte. Eine größere Zahl junger, neuerungslustiger, zukunftstolzer Literaten und Studenten hatte sich im Frühjahr 1886 unter dem Vorsitz des kleinen, lahmen und verwachsenen, aber tapfern und gesinnungstüchtigen Leo Berg zu einem Vereine zusammengetan, den sie „Durch" nannten. Im ersten Winter, den dieser „Durch" erlebte (er erlebte nicht viele Winter), war Gerhart Hauptmann öfters mit dabei, und im Frühjahr 1887 wurde das erste Stiftungsfest bei ihm in Erkner gefeiert. Trotzdem blieb seine Verbindung mit den meisten dieser Vereinsbrüder ziemlich lose. Dauerhafter und vertrauter gestaltete

sich die Freundschaft mit zwei uneigennützigen, hohen menschlichen Idealen zugewandten Sozialisten, die den philosophischen, naturwissenschaftlichen und politischen Interessen des jüngern Kameraden entgegenkamen und dann zu den Ersten gehörten, welche in ihm freudig und neidlos das überragende dichterische Talent erkannten. Es waren Bruno Wille und Wilhelm Bölsche, die den Sommer 1887 in Fangschleuse bei Erkner zubrachten. Mit ihnen, mit Schmidt und Simon kamen auch die neuen literarischen Anreger des Auslandes, Tolstoi, Zola, Ibsen aufs Tapet der häufigen scharfen Wortgefechte, an denen Bruder Carl, so oft er sich in Berlin oder Erkner einfand, durch Widerspruch fördernd, durch Kampf klärend lebhaft beteiligt war.

Wanderlustig und etwas unstet, wie er von jeher gewesen und geblieben ist, hielt auch Gerhart es in diesen vier Jahren nie lang bei den märkischen Kiefern aus. So ging er für den Sommer 1888 auf Monate nach Zürich, wo sich Carl an Forel und Richard Avenarius angeschlossen hatte. An diesen Studien, aus denen später Carl Hauptmanns Werk über die Metaphysik in der modernen Physiologie hervorging, nahm auch Gerhart Anteil, soweit seine wissenschaftliche Vorbildung es zuließ. Er holte sich aus diesen biologischen Untersuchungen für die künstlerische Erfassung der menschlichen Natur das Seinige heraus. Die alten Freunde Ploetz und Simon hielten mit, und es mochte scheinen, als würde nun der zwischen zwei Künsten Hin- und Hergeworfene im wissenschaftlichen Fahrwasser verschwinden. Aber gerade in Zürich fing er wieder zu dichten an und las bei Avenarius Kapitel aus einem autobiographischen Romane vor, von dem nur jenes Fragment

erschienen ist. Bald trennte er sich von den Zürichern und fuhr zur Herbstzeit bis nach Frankfurt am Main auf dem Rade, wo ihm in wechselnden Bildern Länder und Leute wieder nahe kamen. Als er in Erkner eintraf, hatte „die Frau mit Kranz und Leier“ gesiegt.

III

POETISCHE VORSPIELE: DAS ERBE DES TIBERIUS. DAS PROMETHIDENLOS. DAS BUNTE BUCH

In Rom hatte den werdenden Dichter die große Vergangenheit der Stadt beschäftigt. Er vertiefte sich in Rankes Geschichte der Päpste und befaßte sich auch mit der klassischen Zeit. Es entstand in G. A. Bürgers Balladenton ein Gedicht auf „den Tod des Gracchus", das schon vom sozialen Mitleid für die Mühseligen und Beladenen erfüllt ist, aber auch das tragische Ende des revolutionären Volksbeglückers bringt, den sein feiges Volk im Stiche läßt.

Auch Adolf Stahrs Rettung des Tiberius, die damals noch der Rede wert schien, fiel ihm in die Hand. Ein verkannter, zu Unrecht dem Haß und Abscheu der Menge ausgesetzter Held war der rechte Gegenstand für das Mitgefühl des Weltbeglückers. Er schrieb ein dramatisches Gedicht, „Das Erbe des Tiberius". Es wurde von Hohenhaus am 25. Oktober 1884 an Adolf L'Arronge nach Berlin geschickt, damit er es im Deutschen Theater aufführe. L'Arronge und sein Dramaturg Moritz Ehrlich, der gedacht haben wird: „Schon wieder ein Tiberius", lehnten ab. Trotzdem machte der junge Poet Anfang 1885 noch einen zweiten Versuch, die Bühne schon jetzt zu erobern. Er sandte die Handschrift Otto Devrient, an den er aus seiner Jenaer Studienzeit angenehme Erinnerungen hegte. Devrient hatte in Jena Vorlesungen über die Geschichte des Dramas gehalten, wobei er im wesentlichen seine Rezitationskunst leuchten ließ; die Brüder Hauptmann bewun-

derten die Geschicklichkeit, mit der in bewegten Szenen die mannigfaltigsten Stimmen charakteristisch auseinandergehalten wurden. Den stärksten Eindruck machte auf sie die Vorlesung der „Frösche" des Aristophanes, die noch in Nickelmanns populär gewordenen Naturlauten nachwirkt. Auf diese etwas einseitige Beziehung hin wandte sich Gerhart mit seinem Tiberius an den Luthermann, der damals gerade die Direktion des Hoftheaters in Oldenburg angenommen hatte. Bei Devrient verschwand das Heft. Trotz Stahr und Hauptmann schien Tiberius rettungslos verloren zu sein. Nach Jahr und Tag aber kam er im Gewahrsam des Oldenburger Direktors doch wieder zum Vorschein. Unter mancherlei Belobigung lehnte Devrient die Aufführung ab, da in Ausdruck und Inhalt zuviel vorginge, was für ein Hoftheater nicht tauge. Seitdem ist Tiberius wirklich verschwunden. Devrient mag sich des Stückes kaum mehr entsonnen haben, als drei Jahre später, während seiner Episode im Berliner Hofschauspiel, nun wirklich ein Drama seines einstigen Zuhörers aufs Theater kam. Unter denen, die damals in Berlin am sittlichsten entrüstet waren, gehörte Direktor Devrient zu den allersittlichst Entrüsteten. Devrient ist in sein Grab gegangen, ohne zu ahnen, eine wie fruchtbare Erinnerung der verschmähte Sonnenaufgangsdichter an seine Vortragskunst bewahrt hat.

Und wenn er das Epos gelesen hätte, mit dem Gerhart Hauptmann zum erstenmal vor die Öffentlichkeit treten wollte, so hätte er in Stoff und Form auch noch keine Abweichung vom poetischen Brauch bemerkt, obgleich von diesem „Promethidenlos" Karl Bleibtreu verkündigte, daß es „an Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Knieholz der üblichen Poetasterei

titanenhaft überrage". Der Dichter selbst dachte bald von dieser Byronimitation nicht so günstig. Er zog das Epos, kaum daß es (durch W. Ißleib, Berlin) im Sommer 1885 in den Buchhandel gekommen war, wieder zurück und ließ den Vorrat einstampfen.

Nach dieser vernichtenden Kritik des Dichters selbst steht uns kein Recht mehr zu, ihm metrische, prosodische und sonstige sprachliche Mängel der Erstgeburt tadelnd vorzuhalten. Das Ganze war locker, verschwimmend, formlos. Es fehlte ihm ein klarer Grundgedanke. Den magern Stoff für seine Ausgestaltung bot dem Dichter jene Seereise nach Italien. Im Meere spiegelt sich seine eigne Stimmung. Er legt sich die Maske eines knabenhaften Jünglings vor, den er Selin nennt. Vertauscht man die beiden Silben, so ergibt sich das Wort Insel. Bewußt oder unbewußt geheimnißte der Dichter das Isolierte seines innern Wesens und Lebens hinein, jene seelische Einsamkeit, die ihm trotz aller Kameradschaften Kindheit und Jugend bedrückt hat und von der viele Jahre später sein Michael Kramer sagt: „Das Eigne, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einsiedeleien geboren. Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler." Was diesen Selin vom Lande fort über die Meere treibt, waren des Dichters eigne Schmerzen. Was Selin an Bord und in den südlichen Küstenstädten erlebte, sind des Dichters eigne Reiseerinnerungen. Aber die äußern Erlebnisse sind dürftig. Der Einfluß des Child Harold von Byron ist nicht nur in den Versmaßen, sondern auch im ganzen Stil, in Stimmung und Inhalt fühlbar. Nach alter Epikerweise ruft er die Muse an und den Zaubergeist des Traumes. Die Allegorie macht unklare Vorstellungen nicht klarer. Dichterisch stark aber

ist die Begegnung des Jünglings mit einem jener Wesen, die am gütigsten dann sind, wenn sie selber vor dem Umgang mit sich warnen. Hier zerstreut sich die Achtzahl der Reimbündel zum tragischen Blankvers und nähert sich dem dramatischen Dialog. Fast scheint es, als habe sich hier das Überbleibsel einer Szene jenes gescheiterten Tiberiusdramas in den epischen Sang hereingeflüchtet. Und man wird ebenfalls an Tiberius denken dürfen, wenn im „Promethidenlos" (auch der römische Kaiser mag für Hauptmanns Auffassung ein „Promethide" gewesen sein) im geistigen Hinblick auf Rom die Vision eines „heimlichen Kaisers" empordämmert. Was dieser spricht, ist der dunkle, in jedem Sinn dunkle Grundtext der ganzen Jugendseelendichtung, durch die sich aber doch erkennbar im Seelenleben des jungen Dichters eine große, entscheidende Wandlung vollzieht: die Wandlung vom Mitleid mit sich selbst zu einem Mitleid mit der Menschheit, vom egoistischen zum altruistischen Weh, vom Seelenschmerz zum Weltweh.

Du lerntest lieben und du lerntest hassen,
Jetzt lerne, Jüngling, deine Laute fassen.
Kannst du entsagen, Jüngling? Singe, dichte!
Das ist der Mut, den wir anjetzt bedürfen.
Die Dichter sind die Tränen der Geschichte,
Die heiße Zeiten mit Begierde schlürfen.

Aber erst 1888 ließ Hauptmann eine kleine Sammlung von Gedichten herstellen, die er „Das bunte Buch" nannte, und die in einem als Verlagsort fast unwahrscheinlichen Städtchen des Odenwalds ans Licht treten sollte. Als der Schriftsatz eben beendigt, aber das Druckpapier noch nicht angeschafft war, geriet der Verleger in Konkurs, und der Dichter erhielt von ihm nur eine lose Zusammen-

heftung der Korrekturbogen auf schlechtem Papier. Nur in ganz wenigen behutsamen Freundeshänden werden die vergilbenden Blätter dieses „Bunten Buchs" geheimnisvoll aufbewahrt. Manches allzu weichlich, allzu tränenselig, manches hat sich im öffentlichen Vortrage bewährt. Kleine Lyrika hat Robert Kahn in Musik gesetzt, und Amalie Joachim nahm diese Lieder in ihr Konzertprogramm auf. Auch in der Dichtung schon schwingen die sanften Verse wie Geigenakkorde. Eindrücke der äußeren Natur finden in kurzen, knappen, oft nur gestammelten, oft nur hingehauchten Lauten einen Widerhall im Gemüte des Dichters, der still seufzend beim Blätterfall durch die Herbstnacht wandelt oder im Dämmerlicht des Föhrenwaldes vor einem Jünglingsgrabe weilt. Der Dichter vertieft sich in die Stimmungen der Selbstmörder, deren Geisterchor aus dem Grunewald gegen die nahe Riesenstadt, ihre Verderberin, flucht. Nacht, Nebel, Herbstwind, ein Schmetterling im Schnee, eine singende Lerche im Mondschein, schwache Hoffnungen auf Licht und Lenz, das „alles will zusammenstimmen in einen einzigen Sterbelaut". In diese absterbenden Natureindrücke drängt sich manchmal eine unvermittelte literarische Reminiszenz ein. Ein kleines Lied, worin schon das Motiv der „Versunkenen Glocke" anschlägt, fängt mit einem Heinevers an:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß meine Träne rinnt
Zuweilen, wenn ferne das Läuten
Der Glocke, der Glocke beginnt.

Ein Mondlied schließt goethisch:

Meine Seele, schlummerleer,
Wandelt durch die Nacht.

Das müde, sanfte Träumen wird visionärer, aufgeregter, wilder, wenn der Dichter aus Heideland und Föhrenwald ans Meer kommt, das in Gewittern steht. Man denkt an jenes rote Götterbildwerk aus dem Breslauer Atelier, wenn man liest:

Immer schneller und schneller
Jagen die Rosse der Flut;
Immer heller und heller
Bricht aus den Wolken die Glut.

Und man denkt zurück ans „Promethidenlos", wenn man weiter liest:

Die alte Esche orgelt wild
Und sträubt ihr Blattgefieder,
Und um das dunkle Eiland brüllt
Das Meer Titanenlieder.

Titanenlieder, die kein Spott
Des Spötters kann bezwingen,
Titanenlieder, die kein Gott
Kann zum Verstummen bringen.

Antwort fordert auch die Frage aller Fragen:

Nie noch sah ich unsre Gottheit,
Die uns schützt und die uns führet,
Sage mir, wie denk ich jenen
Gott mir? Zeige mir den Gott!

„Hoch im Bergland von Arkadien" richtet sie der Frager an einen alten Priester des pelasgischen Zeus. Und die Antwort lautet:

Siehst du nicht, nun denn, so schweige!
Geh ins Tal und schweige, Jüngling.

Im Tal aber bilden sich die Menschen nach ihren eignen winzigen Vorstellungen ihre eignen winzigen Götterchen:

Und bald trug ein jeder sorglich
In der hohlen Hand sein Göttlein,
In der hohlen Hand nach Hause.

Hoch im Bergland von Arkadien aber geht der pelasgische Zeus und „fürchtet die neuen Götter nicht und zürnt nicht den Menschen". Nur sein alter Priester hört ihn. Keiner sieht ihn.

Nachdem Gerhart Hauptmann sein „Buntes Buch" der Vernichtung überlassen hatte, beschäftigte ihn jener autobiographische Roman, den er 1888 in Zürich begonnen hatte. Berlin und Umgegend hatten Hauptmanns Kenntnis der Welt bereichert. In Zürich sah er das menschliche Leben wissenschaftlich durchforscht. So mochte er sich gerüstet fühlen, objektiver das Ich zu verstehen. Doch auch dieses Werk kam nicht zustande. Vieles daraus ist aber in den späteren Werken verwertet worden. Dieser totgesagte Roman scheint die Urzelle gewesen zu sein, aus der nun des Dichters lebendige Poesie entstand.

IV

DIE LITERARISCHE REVOLUTION. BAHNWÄRTER THIEL. VOR SONNENAUFGANG. FREIE BÜHNE

Gegen Weihnachten 1888 ging Hauptmann mit seiner Familie nach Bergedorf, wo jetzt bei ihrem ältesten Sohn auch die Eltern lebten und ihn mit ihren Erfahrungen im Geschäft unterstützten. Hier brütete der Dichter wochenlang weiter über seinem Roman.

In den allerersten Frühlingswochen des Werdejahrs 1889 kam er dann allein zu Besuch nach Berlin, wohnte aber nicht draußen in Erkner, sondern in der Stadt bei seinem Freunde Schmidt. In Niederschönhausen lernte er den fast gleichaltrigen Dichter Arno Holz kennen. Holz las auf seiner kleinen, rührend und anschaulich von ihm geschilderten „Bude" in Hauptmanns Gegenwart eine Reihe kleiner Skizzen vor, die er gemeinschaftlich mit seinem etwas ältern Freund und Stubengenossen, Johannes Schlaf aus Magdeburg, verfaßt hatte. Die wesentlichste dieser Skizzen hieß „Papa Hamlet" und führte mit peinlichster Liebe zum kleinsten Detail in eine verwahrloste Komödiantenwirtschaft, die ohne jede Furcht vor den Widerwärtigkeiten der Armut, der Liederlichkeit, des Schmutzes in vollkommener Naturtreue, der Wirklichkeit gemäß, sehr talentvoll abgeklatscht war. Mehr noch als diese Skizzen mögen auf Gerhart Hauptmann die eindringlichen Reden gewirkt haben, in welchen Arno Holz seine Kunsttheorie entwickelte, der jener „Papa Hamlet" als Paradigma dienen sollte. Arno Holz, jung, energisch, im äußern Wesen frisch

und erfrischend, Rastenburger Apothekerssohn, früh auf sich selbst und seine Arbeit gestellt, ein kühl kalkulierender, auf seine konsequent herausgerechneten Verstandesergebnisse eigenköpfisch trotzender Mittelostpreuße, hatte ein schönes Talent zur Lyrik seitwärts von hergebrachten, bis zum Ekel benutzten Mustern schon öfters bekundet. Er ist ein heller, findiger Kopf, der einen gescheiten Gedanken fassen kann, aber die gefährliche, nahezu selbstmörderische Neigung hat, diesen Gedanken bis zur Superklugheit fortzutreiben und ihn schließlich im Aberwitz, dem letzten Ziel aller Einseitigkeit verstocken zu lassen. Holz ging in seiner Papa Hamlet-Doktrin vom Naturalismus Zolas aus. Seine und Schlafs treue Abschriften des scharf beobachteten Kleinlebens waren eine zeitgeschichtliche Notwendigkeit, weil sie die Dichtkunst fester an den allgemeinen Geist des modernen Lebens banden. Überall hatte die rauhe Wirklichkeit stark in die Seelen der Menschheit eingegriffen. Bismarcks Realpolitik, die soziale Forderung des Proletariats, der induktive, detaillierende Grundzug moderner wissenschaftlicher Forschung, die Lehre von der Entwicklung aller Dinge, die gesteigerte Wertschätzung statistischen Materials, die großen Schöpfungen ausländischer Wirklichkeitsdichter und Seelenergründer — dies alles wirkte zusammen, um auch in der deutschen Literatur die Notwendigkeit einer realistischeren Darstellungsweise zur Geltung zu bringen. Keiner war naiv und instinktiv überzeugter davon als Gerhart Hauptmann, der nun das, was er innerlich bestimmt empfand, durch Arno Holzens schneidige Beredsamkeit in Form und Satzung gebracht sah. Arno Holz hatte es nicht mehr nötig, diesen neuen Kameraden zum Realismus zu bekehren. Er gab ihm aber die

letzte entscheidende Anregung. Schon im „Promethidenlos", so wenig realistisch dieses Gedicht sein mag, deutet sich die radikale Wendung sehr sicher an. Wer seine Laute stimmt, den Jammer der wirklichen Welt mitleidweckend zu verkündigen, wird tief hinabsteigen müssen in menschliches Elend, oder er wird ein Phrasenheld sein. Der Dichter des „Promethidenloses" war schon damals zum äußersten entschlossen. Schon die konventionell-allegorisch von ihm erfaßte Muse der Dichtkunst sprach zu ihm, ihr Tempel sei die Erde. Schon damals fand er das Wort: „So muß Natur der Kunst die Wege bahnen"; oder das andre Wort:

Und wollt ihr meines Gottes Namen kennen,
So mögt ihr ihn den Gott der Wahrheit nennen.

Schon mahnt er mitten in diesen ideellen Vorstellungen sich selbst: „Laßt mich ins Spiel der Welt die Blicke senken". Was aber hier die Blicke sahen, war trostlos:

Das Elend greift in jeden Menschenhaufen
Und faßt mit Kreischen Kind und Mann und Greis:
Den treibts zum Hängen, jenen zum Ersaufen,
Den wirft es lachend in der Laster Kreis.

Schon damals rief er den Elenden verzweifelten Entschlusses zu:

So laßt in eurem Schmutz mich hocken,
Laßt mich mit euch, mit euch im Elend sein!

Das „Promethidenlos" nimmt zum Schluß eine seltsame Wendung. Während sich bis dahin der Dichter mit seinem Helden ganz eins zu fühlen schien, stellt er sich plötzlich außerhalb dieses „irren Knaben", der das, was er ahnte, „in hehrer Form, in heil'ger Melodie" singen wollte. Der Dichter selbst aber denkt nun ganz anders als sein Held:

Du traust mir nicht? Dich lockt das süße Tönen,
Du glaubst, es sei auch in der Menschenwelt
Erlaubt zu singen, und das Arbeitsfeld,
Meinst du, kann milder Dichtersang verschönen.
Es fliege leichter dann, meinst du, der Spaten,
Die Sense blinke freudiger darein.
Sei still! — Sie können deines Lieds entraten,
Es muß gepflügt, doch nicht gesungen sein.

Begleite mich durch öde finstre Gassen
Furchtbarer Nacht! — Hörst du's den Weg entlang,
Dies Wimmern? — Sieh, dich will ein Grauen fassen:
Dies wird, mein Kind, in unsrer Zeit Gesang.

Schon 1885, als er von seiner Reise zurückgekehrt war, stand es für Gerhart Hauptmann fest, wohin ihn seine Dichtersendung führen würde. Sehnsucht zog zur Schönheit, aber der Weckruf der Zeit treibt einem andern Ziel entgegen. Schon 1888 entstand ein Gedicht, das er seinem Sonnenaufgangsdrama hätte voransetzen können. Denn in ihm spricht er aus, wie er seine Mission verstand:

Dir nur gehorch ich, reiner Trieb der Seele!
Des sei mein Zeuge, Geist des Ideales,
Daß keine Rücksicht eitler Art mich bindet.
Ich kann nicht singen, wie die Philomele.
Ich bin ein Sänger jenes düstern Tales,
Wo alles Edle beim Ergreifen schwindet.

Du aber, Volk der ruhelosen Bürger,
Du armes Volk, zu dem ich selbst mich zähle,
Das sei mir ferne, daß ich deiner fluche!
Durch deine Reihen gehen tausend Würger,
Und daß ich dich, ein neuer Würger, quäle,
Verhüt es Gott, den ich noch immer suche!

Ich darf es dir mit meiner Hand verbriefen,
Daß, wenn ich zürne, zürn ich deinen Leiden,
Das Gute wollend, dir zum ew'gen Heile.
Ihr, die ihr weilt in Höhen und in Tiefen,
Ich bin ihr selbst, ihr dürft mich nicht beneiden!
Auf mich zuerst zielt jeder meiner Pfeile.

Und so schärfte er sein Auge für das Nahe und Nächste. Schon 1887, bevor er Arno Holz kannte, zeitigte der Aufenthalt in Erkner eine kleine novellistische Studie, die in ihrem Realismus nicht so „konsequent" ist, wie „Papa Hamlet", aber dichterisch als geschlossenes, rundes Werkchen höher steht. Es ist die zuerst in M. G. Conrads „Gesellschaft" abgedruckte Erzählung vom „Bahnwärter Thiel". Ihr moderner Zug kündigt sich schon im Titel an. Als die Eisenbahn aufkam, ging ein Jammern durch das epigonenhafte Geschlecht der Spätromantik. Mit dem Posthorn schien die Poesie aus der Welt zu schwinden. Mit dem Pfiff der Lokomotive schien sich der Welt die Prosa bemächtigt zu haben. Schon Gottfried Keller lachte über solches kurzsichtige Haften am Überlieferten, über diese Unkraft, den poetischen Reiz des Neuen zu finden, und verkündigte frohgemut die Poesie der Luftschiffahrt. Gerhart Hauptmann, der in einem dichten Eisenbahnnetz aufwuchs, gehört bereits zu denen, die auch aus dem Eisenbahnwesen Poesie und realistische Symbolik zu holen verstehen.

Im „Bunten Buch" schildert er die Nachtstimmung einer kleinen Vorortstation mit dem schwindsüchtigen alten Wächter, der keuchend, hustend fortwährend hinüber nach den Rüdersdorfer Kalkbergen sieht und nach ihren bald gelben, bald roten Grubensignalen. So oft diese die Farbe wechseln, wechselt die Farbe auch auf dem Fieberantlitz des ergrimmten Mannes, der sich dort unten in den Kalkbergen den schleichenden Tod geholt hat.

Ungefähr gleichzeitig entstand ein Gedicht „Im Nachtzug":

Es poltert der Zug durch die Mondscheinnacht,
Die Räder dröhnen und rasen.
Still sitz ich im Polster und halte Wacht
Unter sieben schnarchenden Nasen.
Die Lampe flackert und zittert und zuckt,
Und der Wagen rasselt und rüttelt und ruckt,
Und weit, wie ins Reich der Gespenster,
Weit blick ich hinaus in das dämmrige Licht
Und schemenhaft schau ich mein blasses Gesicht
Im lampenbeschienenen Fenster.

Dem Passagier ist's nicht wohl in der dumpfen beklemmenden Enge. Ihn durchklingt

Ein Sehnen hinaus in das Mondscheinreich,
Das fliehend die Drähte durchschneiden.
Sie tauchen hernieder und steigen zugleich,
Vom Zauber der Nacht mich zu scheiden.

Aber am romantischen Elfenziel jagts den modernen Reisenden vorüber, und das Rasseln der Räder singt ihm ihr eigenes Lied, den „Sonnengesang" moderner Zyklopenarbeit:

Wir tragen euch hier durch die duftende Nacht,
Mit keuchenden Kehlen und Brüsten.
Wir haben euch güldene Häuser gemacht,
Indessen wie Heiden wir nisten.
Wir schaffen euch Kleider. Wir backen euch Brot.
Ihr schafft uns den grinsenden, rieselnden Tod.
Wir wollen die Ketten zerbrechen.
Uns dürstet, uns dürstet nach eurem Gut!
Uns dürstet, uns dürstet nach eurem Blut;
Wir wollen uns rächen, uns rächen!

Wohl sind wir ein rauhes, blutdürstend Geschlecht.
Mit schwieligen Händen und Herzen.
Doch gebt uns zum Leben, zum Streben ein Recht
Und nehmt uns die Last unsrer Schmerzen!
Ja, könnten wir atmen in keuchendem Lauf
Nur einmal erquickend tief innerlich auf,

So, weil du die Elfen bewundert,
So sängen wir dir mit Donnergetön
Das Lied, das finster und doch so schön,
Das Lied von unserm Jahrhundert!

Vom fahrenden Dichter weicht nun die Sehnsucht nach Elfentanz in mondbeglänzter Zaubernacht. Ein andrer, die schöne Welt mit der wirklichen versöhnender Traum steht vor seiner Seele:

Die Lampe flackert und zittert und zuckt,
Und der Wagen rasselt und rüttelt und ruckt,
Und tief aus dem Chaos der Töne,
Da quillt es, da drängt es, da perlt es empor,
Wie Hymnengesänge, bezaubernd mein Ohr,
In erdenverklärender Schöne.

Er träumt von „himmlischen Lenzen auf irdischen Höhn". Dieser Traum ist der Traum des idealistischen Weltverbesserers, der nur der Wirklichkeit, nicht den Möglichkeiten gegenüber pessimistisch denkt; diesen Traum gab dem Dichter die Fahrt auf der Eisenbahn.

Denselben Eindruck schafft ihm auch der vorüberfahrende Bahnzug. Phantastisch malt er in der Novelle vom „Bahnwärter Thiel" den Zug, der im Nu erscheinend, im Nu verhallend durch das stille Dunkel des Heidelands tost. Die blauen Nachtsignale dünken ihn wie Tropfen überirdischen Lichtes. Aber über dem Hüttlein des Bahnwärters Thiel leuchtet nichts Überirdisches. Er ist einer der modernen Arbeitszyklopen, wie jener schwindsüchtige Bahnwärter aus Rüdersdorf. Sein höchster Erdenwunsch ist der, daß sein Söhnchen Tobias es dermaleinst bis zum Bahnmeister bringe. Für sich selbst strebt er so stolze Ziele nicht an. Aber auf dem bißchen Bahndamm und Schienenstrang, den er zu betreuen hat, kennt er jedes Schräubchen

und jedes Stäubchen. Um dieses Streckchen und die numerierte Bude in der Mitte webt sich ihm im Lauf der Zeiten ein seelisches Gespinst, die Poesie seines Daseins. Der Fleck Erde wird ihm, einem Vorläufer und Schicksalsgenossen des Fuhrmanns Henschel, zum Heiligtum, worin seine tote, sanfte Frau weiterlebt und das von den plumpen Füßen der zweiten lebendigen Frau, von ihren groben Fäusten nicht berührt werden soll. Die Telegraphendrähte aber klingen und singen ihm das Lied von der, die er verloren hat: „Er stellte sich vor, es sei ein Chor seliger Geister, in den sie ja auch ihre Stimme mischte".

Wie leicht war hier die Gefahr, sentimental zu werden. Nicht bloß die Effekte eines Mord- und Wahnsinnsschlusses schützten ihn davor, sondern auch sein Naturgefühl. Nicht sentimental ist das Empfinden des Bahnwärters Thiel, der dann Weib und Kind erschlägt, sondern melancholisch wie der märkische Kiefernwald am märkischen See. Der Dichter hat die Erknerstimmung auf sich wirken lassen. Er hat in die Heide einen Menschen gepflanzt, der wie sie empfindet, arm an Geist, reich an Seele, sanftmütig, bescheiden, schüchtern, energielos in der alltäglichen Ruhe, aber rauh, wild, wüst, grausam bis zur Vernichtung, wenn Orkane toben. Ein solcher Orkan ist in das Gemüt des Bahnwärters gefahren, als er argwöhnt, durch die böse Absicht der Stiefmutter sei sein kleiner Tobias unter die Räder des Bahnzugs geraten.

Des Dichters Problem war, diesen Stimmungsübergang, wie in einem epischen Monolog, darzustellen. Er hält sich dabei ausschließlich an die Mittel der erzählenden Kunst. Dialoge fehlen fast ganz. Den einzigen längern Sermon hält die böse Stiefmutter, wenn sie das Prügelknäbchen mit

Schimpfworten herunterhudelt. Dramatisch wird die Aktion nur in den lallenden Lauten, mit denen beim Vater Thiel der Wahnsinn sich meldet und zum Morde mahnt.

Die Studie darf als Probe des Stiles gelten, in welchem Gerhart Hauptmann seinen Roman damals abgefaßt hätte. Jene Begegnung mit Arno Holz entschied aber nicht nur für den Naturalismus, sondern auch für das Drama. Wie das gewöhnliche Volk in seinen mündlichen Erzählungen die Person, um die es sich dabei handelt, mit Vorliebe selber sprechen läßt und auf diese direkte Rede so viel Gewicht legt, daß er möglichst oft ein „sagt er" oder „sagt sie" dazwischenschiebt, ebenso liegt es im Wesen einer naturalistischen Darstellung, daß die handelnden Personen möglichst viel selber sprechen, und daß uns möglichst viel aus ihren eignen Worten von den Geschehnissen kund werde. In dieser Konsequenz lag es, die Erzählung aufzugeben und das Dramatische zum Drama zu vollenden.

Erfüllt von Arno Holzens Theorie, angespornt von seinem Zuspruch, machte sich Gerhart Hauptmann sofort an einen Stoff, der für diese extrem naturalistische Behandlung geeignet war. Wie in den westlichen und nördlichen Vororten Berlins die sogenannten Millionenbauern, so gab es auch in nächster Nähe von Obersalzbrunn, in Weißstein und Hermsdorf Bauern, die plötzlich zu Reichtum dadurch gelangten, daß man unter ihren Äckern mächtige Kohlenlager entdeckte. Ein solcher Umschwung materieller Verhältnisse konnte im ungebildeten Stande nicht ohne Einwirkung auf Sitte und Sittlichkeit des überschnell und übermäßig reich gewordenen Volkes bleiben. Diese Jugendeindrücke sollten im autobiographischen Roman nach-

wirken. Nun wollten sie sich zu einem sozialen Drama gestalten.

Auch Holz fühlte sich durch das eigene Prinzip zum dramatischen Schaffen hingedrängt. Für Kompagniearbeit eingenommen, wie er war und blieb, durch die Fügsamkeit des sanften, sinnigen Johannes Schlaf daran gewöhnt, schlug er vor, mit Hauptmann gemeinschaftlich ein Drama nach allen Regeln der neuen Kunst abzufassen. Vor diesem dämonischen Antrag, dem er anfangs entgegenkam, den er wohl gar herausgefordert hatte, bewahrte den andern sein guter Stern. „Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler." Mit Respekt vor dem Kunstverstande des strammen Rastenburgers teilte er seinen Stoff nicht, wie er von Hamburg aus brieflich zugesagt hatte, dem neuen Kameraden mit, sondern flüchtete sich wieder nach Bergedorf zu Eltern und Geschwistern. In kürzester Zeit, noch war es Frühling, brachte er das Drama ziemlich fertig nach Erkner. Mit den Freunden Bölsche und Wille, mit dem Bruder Carl, der ihm noch immer der beste, auch in Rat und Tat förderlichste Freund war, zog er in die Kiefernheide des „Bahnwärters Thiel", und während die Nadelhölzer hellgrüne Spitzen ansetzten, erwachte hier in freier, etwas öder Natur der Frühlingssang des neuen deutschen Naturalismus.

Frühlingssang ist Nachtigallenschlag und Lerchenjubel. Schon im „Promethidenlos" aber hieß es:

> Du fragst nach Lerchenjubel. — Lerchenjubel!
> Wir haben alles Jubeln längst verbannt.

Und doch trillern auch in dem neu erstandenen Drama „Vor Sonnenaufgang", das ursprünglich „Der Sämann" heißen sollte, die Lerchen in der Morgenröte. Ihr Lied

tönt unverdrossen jenseits von Gut und Böse, jenseits der moralischen Gegensätze, in denen sich dieses soziale Drama kraß und schroff bewegt. Der Dichter nimmt persönlich einen leidenschaftlichen Anteil an den moralischen Dingen. Er zeichnet Personen und Zustände entweder mit Liebe oder mit Haß. Von einem objektiven Naturalismus, wie ihn die Natur selbst ihren Geschöpfen gegenüber beobachtet, ist hier noch weniger die Rede als beim Moralisten Zola oder in Tolstois „Macht der Finsternis". Was Werke wie „Die Macht der Finsternis" und „Vor Sonnenaufgang" erst naturalistisch werden läßt, ist die von keiner konventionellen Rücksicht befangene, unverfrorene Darstellung sittlicher Zustände, in denen sich der Mensch wieder der Naturverfassung des Tieres nähert. Die naturalistische Kunstform klebt noch am naturalistischen Stoff. Die Bedeutung des jungen Werkes, welches von Tolstoi vielfach abhängig ist, liegt vor allem darin, daß es der Dichter wagte, unpolierte und unarrangierte Wirklichkeit, und zwar häßliche Wirklichkeit in einer gewissen Kunstform auf die Bühne zu bringen. Als Arno Holz, der auch die Titeländerung durchgesetzt haben will, das Stück las, erklärte er es von seinem Standpunkt aus „für das beste Drama, das je in deutscher Sprache geschrieben sei". Später dachte er nicht mehr so enthusiastisch davon, sondern beklagte das Vorhandensein einer Tendenz.

Lag während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Wert des französischen Dramas in der Gesellschaftssatire, so lag der Wert des deutschen Dramas im Volksstück. Was wir mit höherm Stolz all den Scribe und Feuillet, Augier, Dumas und Sardou entgegenstellen, das liegt in jenem Bereich des deutschen Volkes, wo Hebbel

seine Maria Magdalene, Otto Ludwig seinen Erbförster, Anzengruber seine Bauernkomödien fand. Dort hat auch der junge Gerhart Hauptmann sein erstes soziales Drama gefunden. Wie Anzengruber übte auch er eine mundartliche Sprache. Wie Ludwig schildert auch er den Niedergang einer ländlichen Familie. Wie Hebbel zeigt auch er das tragische Schicksal eines verratenen Weibes aus dem Volk. Und doch hat ihn keiner seiner Vorgänger beeinflußt.

Er verlegt den Schauplatz der Handlung in die Gegend, die er von Kindesbeinen an kennt. Freilich sagt er Jauer statt Waldenburg, Witzdorf statt Weißstein. Seine Landleute reden die schlesische Mundart. Ihr Schicksal steht im engsten Zusammenhange mit den besondern sozialen Verhältnissen jener Gegend. Ein Bauernhof, auf dem man von Austern und Hummern lebt und seinen Durst in Champagner (nicht mal in Grüneberger Champagner) löscht, wo Kühe und Pferde aus marmornen Krippen und neusilbernen Raufen fressen, während das Gesinde darbt und sich rackert, kommt in all seinen Zuständen und Gestalten zur lebendigsten Anschauung. In einer solchen Bauernfamilie ist der Vater ein wüster Trunkenbold, der sein Laster nicht bloß auf die älteste Tochter, sondern sogar auf deren dreijähriges Söhnchen vererbt hat. Sein Schwiegersohn ist ein eitler, unreeller Wicht, der trotz aussaugerischen Manipulationen das angeheiratete Geld über kurz oder lang verspekuliert haben wird. Die jüngere Tochter hat herrnhutische Erziehung genossen, und dadurch ist ihr gutes ehrliches Wesen in einen konfliktreichen Zwiespalt geraten, an dem sie, fremd im Vaterhaus, zugrunde geht. Die Stiefmutter ist ein rohes Weib, dessen abgeschmackter Eitelkeit eine städtische Tartüffin frönt, dessen Wollust

ein junger dummdreister Vetter vom Nachbarhof befriedigt, während der Hausvater bis vor Sonnenaufgang hinter dem Schnapse vertiert.

Man wird es dem jungen idealistischen Volksbeglücker, der zum Studium der sozialen Verhältnisse in jenen Kohlenbezirk kommt, nicht verargen, wenn er alsbald wieder seine Schritte wendet. Aber er nimmt das Lebensglück der Bauerntochter mit, die an den verstiegenen Prinzipienreiter ihr junges Herz verlor, das in allem Schmutz und, was mehr sagen will, bei gründlichster Einsicht in die unsaubersten Dinge keusch geblieben ist. Er war im Handumdrehen ihr heimlich Verlobter geworden und dachte mit dem frischen und gesunden Mädchen seinen erbkräftigen Stamm fortzupflanzen. Da erfährt er, der prinzipielle Mäßigkeitsapostel, der angehende Rassenhygieniker, daß sie aus einer Potatorenfamilie stammt, und macht sich verstohlen davon. Man erfährt nicht recht, wie tief ihn der Verzicht auf diese Liebe innerlich berührt. Das Mädchen aber ersticht sich. Sie ist die eigentliche Heldin dieser Dorftragödie; denn sie steht geistig und seelisch über Verhältnissen, von denen sie physisch nicht los kann. Es ist ausgezeichnet, wie sie mit ihrer Einschränkung ringt, wie sie unter der geilen Trunksucht des Vaters, unter der Roheit der Stiefmutter, unter der lüsternen Lafferei des Schwagers, unter der Rüdigkeit eines aufgezwungenen Freiers leidet, ohne doch zu verleugnen, daß sie von Natur zu diesen Leuten gehört. Erst als der Mann ihrer Liebe kommt, gehen ihr die letzten Lichter über alles auf, und diese Erkenntnis schlägt sie zu Boden.

Die Fülle der Personen teilt sich in zwei Kategorien, in die Eingebornen und in die Zugewanderten, in diejenigen,

die in ihrem Urzustande mehr oder minder vegetieren, und in diejenigen, die diesem Zustand mehr oder minder fremd gegenüberstehen. Jene bringen das naive, diese das reflektierende Element in die Tragödie hinein. Zu jenen zählt der Bauer, die Bäuerin, deren Liebhaber, zählen Knechte und Mägde. Zu diesen gehören vor allem drei junge Männer: der Ingenieur Hoffmann, der Arzt Schimmelpfennig und der Nationalökonom Alfred Loth. Hoffmann und Schimmelpfennig sind Loths Jugendbekannte. Durch einen theatralischen Zufall treffen sich alle in jenem Kohlenwinkel. Der Dichter hat die Modelle aus seiner eignen Jugendbekanntschaft hergeholt, aber in jedem der drei steckt etwas vom alten französischen Raisonneur, der die Dinge um sich her betrachtet und beurteilt, ohne persönlich stark dran beteiligt zu sein. Am fernsten steht der Handlung Doktor Schimmelpfennig. Er hat die Aufgabe, dem Freunde die potatorischen Familienverhältnisse klar zu machen, und bringt ihn so zu dem harten Entschluß, sein eben erst eingegangenes Verlöbnis zu brechen. Das entwickelt sich in einer meisterhaft geführten Szene des letzten Aktes, während Schimmelpfennig, zur Geburtshilfe bereit, im Hause weilt. Er ist ein gutherziger Mensch ohne Vorurteile, mit einer bewegten Vergangenheit, der nun hier ist, um unter den Millionenbauern genug Geld zu erwerben, damit er mal seiner Idee leben kann. Diese Idee ist die Lösung der Frauenfrage. Als Gegner der Ehe will er die Frauen selbständig und den Männern gleichberechtigt machen. Aber über das Wie ist er sich noch nicht klar. Einflüsse des Bebelschen Buches über die Frau wirken hier neben Ibsen mit. Praktisch verwendet Schimmelpfennig seine Feindschaft gegen die Ehe dazu, den Freund von

der Geliebten zu trennen. Er wird damit einer jener Dämonen, die aus Prinzip das Gute wollen und das Böse schaffen. Sein Prinzip befruchtet hier das Prinzip Loths, das Prinzip der Rassenzüchtung durch Abstinenz. Diese Prinzipien spuken gelegentlich sehr fleisch- und blutlos in ihrer dürren Blöße umher. Daneben aber steht doch in Schimmelpfennig eine ausgeprägte Menschengestalt vor uns, die freilich mit einem Fuß weit außerhalb des Dramas tritt. Der Dichter, wie es auch sonst seine Art ist, hat ihm vom Modell her allerlei Züge beigelegt, die dann für das Stück selbst nicht verwertet sind.

Weniger glaubwürdig erscheint die wichtige Figur Alfred Loths. Gegen ihn sind auch von Freunden des Stücks Bedenken erhoben worden. Der Dichter selbst hat einmal lächelnd gesagt, man habe ihm seinen Loth so oft zu verleiden gesucht, daß er selbst nicht mehr recht an ihn glauben wolle. Man hat diesen Loth sogar mit dem Dichter identifizieren wollen; den Haß gegen Alkohol hatten zwar beide damals gemein, und Loths Verliebtheit mag der Dichter aus dem eignen Herzensleben geschöpft haben. Aber ein Selbstporträt ist Loth nicht. Er stellt nur den Einfluß dar, den ein volkspädagogischer Studienfreund auf den Dichter auszuüben suchte. Wenn Loth die Leiden des jungen Werthers für ein dummes Buch erklärt, wenn er Dahns „Kampf um Rom" seiner Schönfärberei halber über Zola und Ibsen stellt, wenn er von der Kunst nicht das Seiende, sondern das Seinsollende verlangt, so sind das niemals Gerhart Hauptmanns eigne Ansichten gewesen. Es sind nur Punkte, über die er in Jena oder Zürich mit unkünstlerischen Freunden heftig wird gestritten haben. Auch daß Loth aus seinem Prinzip die grausamste Folgerung

zieht, hat der Dichter nirgend entschuldigt oder gar gerechtfertigt. Der Dichter ist ganz anders als sein Held.

Aber der Dichter hätte tiefer und klarer motivieren können. Loth verläßt sein Lenchen, wie Faust sein Gretchen und so mancher andere sein Mädchen verlassen hat. Loth verläßt sie nach einer jungen warmen Liebschaft von kaum zwölf Stunden. Auch das soll oft genug vorkommen. Man kann dazu mit Mephisto sagen: „Sie ist die Erste nicht!" Und man kann dazu mit dem reumütigen Faust sagen: „Jammer, Jammer, von keiner Menschenseele zu fassen!" An Loth und Helene offenbart sich der Unterschied von Verliebtheit und Liebe. Loth ist bis über die Ohren in das reizende, sinnige Geschöpf an seiner Seite verliebt; er rührt an den Stengel einer schönen Blume, sie zu pflücken, zieht aber sofort die Hand weg, sobald er merkt, daß der Sumpf, aus dem sie wuchs, die Hand beschmutzt. Für Helene dagegen ist die Liebe zum Manne nicht bloß ein Sinnenreiz; sie ist ihr Rettung aus Not, Erlösung vom Übel, Freiheit, Licht, Luft. Für ihn ist diese liebliche Begegnung ein Erlebnis, für Helene ist sie das Leben. Es gehört zu den menschlichsten Irrtümern, nach dem Grade des eignen Empfindens den Grad des Empfindens anderer zu messen. Loth redet sichs ein, daß der Seufzer des Scheidens und Meidens bei Helenen nicht tiefer geht als bei ihm selbst. Loths Treubruch hat auf den Zuschauer um so überraschender und empörender gewirkt, als gerade dieser hübsche, freundlich blickende, blau- und strahläugige, blondbärtige germanische Mensch durch eine Liebesszene vom Dichter in das anmutigste Licht gestellt worden war.

Diese Liebesszene, die fast den ganzen vierten Akt füllt, ist Gegenstand besonderer Streitigkeiten geworden. Bei

der Vorstellung im Theater hat sie entzückt, ergriffen, hingerissen. Aber die Vorurteile, die damals im flotten Schwange waren, rieben sich auch an ihr. Man konnte sich über sie nicht, wie über so manches andere im Stück, sittlich entrüsten. Daher versuchte man, sich über sie lustig zu machen. Ich höre noch das blöde Lachen, womit bei der ersten Aufführung Skandalmacher den holden Frieden dieses Idylls stören wollten, und wie sie von der Mehrheit der innerlich beteiligten Zuhörer energisch zur Ruhe verwiesen wurden. Jemand nannte dann die Szene mit einem Lieblingsworte Theodor Fontanes „dalbrig" und ahnte nicht, daß er diesem Liebesgestammel damit ein Anerkenntnis süßer Wahrheit machte. Andere warfen dem „konsequenten Naturalisten" Inkonsequenz vor und vermeinten, diese Szene sei viel zu poetisch, um naturalistisch sein zu können. Diesen Mißverständigen hat der Dichter einmal das Scherzwort erwidert: „Kann ich dafür, daß die Natur auch schön ist?"

Mit Bewußtsein hat Gerhart Hauptmann dem Stoff seinen Stil gegeben. Er hat ihn scharf und bestimmt in einer so lebendigen Charakteristik der Personen ausgeprägt, wie wir dies im deutschen Drama nicht gewohnt waren. Mag diese Charakteristik bei Loth anfechtbar sein, so steht sie, wie beim Doktor Schimmelpfennig, auch beim dritten der Eingewanderten, beim Ingenieur Hoffmann, über allem Zweifel. Bei allen dreien ist neben lebendigen Vorbildern ein Einfluß der „Wildente" von Henrik Ibsen nicht zu verkennen; Loth, Hoffmann und Doktor Schimmelpfennig stehen ungefähr so zueinander, wie Gregers Werle, Hjalmar Ekdal und Doktor Relling. Bei Hoffmann aber hat sich das Hjalmarisch-Allzumenschliche zur bewußten und

berechneten Gemeinheit der Gesinnung kristallisiert. Er ist mehr als der traurige Zwitter, für den ihn Schimmelpfennig hält. Er ist, ganz diesseits von Gut und Böse gesprochen, ein Gesinnungslump, dem die beiden andern, besonders Loth, etwas gesinnungsprotzig gegenüberstehen.

Loth und seine beiden Jugendfreunde sind nicht die einzigen, die ins Kohlendorf zuwanderten, um eine schwerflüssige Masse, jeder nach seiner Art, in Bewegung zu bringen. Es ist auch noch ein Berliner Kellner da, der sich als Kammerdiener verdungen hat und auf den schönen Namen Eduard hört. Es ist ferner die liebedienerische, zwischenträgerische Frau Spiller da. Zwei köstliche, mit wenig Strichen lebenskräftig gezeichnete dienstbare Geister, von denen Er sich redlicher, Sie sich unredlicher vom Überflusse derer nährt, die hier heimisch sind. Aber auch unter den Einheimischen klafft ein starker Gegensatz. Es ist der schreiende Gegensatz von Reich und Arm. Neben dem schlemmenden Bauernpöbel die darbenden, geplackten Arbeiter. Einer, ein Greis, der Vater Beibst, hat sich philosophisch mit seinen Schicksalsschlägen fast abgefunden und für seine alten Tage als Andenken nur eine Brummigkeit zurückbehalten und eine Art versteinerten Grolls. Aber in den jungen Gutsdirnen kocht noch wild das Blut. Und von allen der unglücklich-glücklichste ist Hopslabär, der Dorftrottel, eine Figur, die an Falstaffs Aufgebot heranreicht.

Es sind nur landwirtschaftliche Arbeiter, die im Stück auftreten. Die Bergleute, die schwarzen, rußigen Gestalten, die der Dichter während seiner Kinderzeit rings um den Heimatort in dunklen Massen auf allen Wegen traf, zeigt er nicht im Stück. Wie ein tiefes, finstres Verhängnis durchwühlen und durchlockern sie das Erdreich. Denen

Schätze grabend, die zugleich durch dieses Grubenwerk auf ihrem Grund und Boden wankend werden. Auch ohne daß der Dichter einen Repräsentanten dieses Maulwurfsgeschäfts erscheinen läßt, fühlt man die düstre soziale Macht und ihre unterirdische Massenarbeit.

Zwischen den Einheimischen und Zugewanderten schwebt das lieblich lebendige Bild Helenens, die von sich schon hätte sagen können, was nachmals Rautendelein, die Elfe, empfinden lernt: „Fremd und daheim". Sie fühlt sich als die Tochter des Trunkenbolds, der viehisch an ihren Leib tastet, und sie fühlt sich auch als die berufene Gefährtin des idealistischen Kämpfers für eine physische Adlung der Menschheit. An diesem Zwiespalt geht sie zugrunde; ein tragisches Schicksal, gegen dessen Fügung Aristoteles kaum etwas einzuwenden gehabt hätte.

Auch gegen die Komposition des Dramas könnte Aristoteles kaum Einwände erheben. Die Einheit des Orts und der Zeit ist streng gewahrt. In einem einzigen Zimmer des Wohnhauses und auf dem Hofraum davor trägt sich während der Zeit von einer Nacht zur andern, ohne technische Zwangsmaßregeln, ohne Monologe, Beiseites und ähnliche unrealistische Eselsbrücken der Theaterspielerei mit einer fast nachtwandlerischen Bühnensicherheit die ganze Begebenheit zu. Noch nie zuvor ist auf natürlichere Art ein in sich geschlossener Vorgang auf die Bühne gebracht worden, ohne daß die Gesetze des Lebens irgendwie verletzt wären. Wo aber Gesetze der Kunst verletzt worden sind, da handelt sichs stets um leicht vertilgbare, überschüssige Einzelheiten. Wenn mitten in einer meisterhaften, höchst lebendigen und abwechslungsreichen, vollkommen dramatischen Tischszene plötzlich eine lehrhafte Abhandlung, sogar mit

genauen statistischen Daten, vorgetragen wird, wenn in einem Augenblick der Spannung zwei an der Spannung zumeist beteiligte Personen einander allerlei Unglücksfälle fremder Leute erzählen, so sind das nur Beweise dafür, wieviel mehr Interesse der junge Dichter an seinem Stoff nahm als an der Ausgestaltung dieses Stoffes. Aber um so bewunderungswürdiger ist es, daß daraus doch ein künstlerisches Ganzes entstand.

Im Publikum der ersten Vorstellung sind Vielzuviele dem Beispiel des Dichters gefolgt. Auch sie sahen mehr auf den Stoff als auf die künstlerische Gestaltung. So kam das Werk zu seinem sonderbaren Schicksal. Als es im Hochsommer 1889 fertig war, erschien „Vor Sonnenaufgang" in C. F. Conrads Buchhandlung zu Berlin. In der Zueignung, die aus Erkner vom 8. Juli datiert ist, dankt der Dichter den Verfassern des „Papa Hamlet" für die „entscheidende Anregung", die er durch dieses Buch des „konsequentesten Realismus" erhalten habe. Als Hauptmann es unterließ, mit Holz zusammen an die Arbeit zu gehen, wollte er seine tiefen Eindrücke von „Papa Hamlet" wenigstens in einer öffentlichen Anzeige des Buches kundgeben. Das Bücherbesprechen ist aber seine Sache nicht. Nur drei oder viermal hat er sich 1887 in den Akademischen Blättern an diesem Metier versucht. So rettete er Dank und „freudige Anerkennung" in jene Widmungszeilen.

Als das schlecht und auf schlechtem Papier gedruckte Büchlein erschienen war, sandte der Verleger, Herr Ackermann, ein Exemplar an den damals siebzigjährigen Theodor Fontane, der zwei Jahre vorher durch seinen lebenswahren Meisterroman „Irrungen Wirrungen" bei Schöngeistern und Philistern so manches drollige Ärgernis erregt

hatte. In seiner höflich graziösen Art antwortete der alte Herr alsbald mit einem Dankschreiben an den Verleger. Fontane beglückwünschte ihn, ein so bedeutendes Werk ediert zu haben. Er nannte dieses Werk „die Erfüllung Ibsens“ und sprach den Wunsch aus, es aufgeführt zu sehen. Er erklärte sich bereit, es der „Freien Bühne“, die eben damals ins Leben trat, dringlich anzuempfehlen. Dieser Brief machte auf Gerhart Hauptmann und alle, die ihm nahe standen, einen ergreifenden Eindruck. Gerhart war 27 Jahr alt geworden. Es war das dritte Söhnchen gekommen. Eltern, Geschwister, Frau Marie, nicht am wenigsten er selbst, waren voller Erwartung. Aber die Jugendjahre verstrichen, und das reiche innere Leben suchte noch immer den rechten Ausdruck, zerrieb sich in wechselnden Plänen. Nun kam ein Etwas, vor dem die Tanten und entfernten Verwandten baß erschrecken mußten. Man denke nur, wie sich die alten Vockerats über das Drama „Vor Sonnenaufgang“ äußern würden! Noch schlimmer als damals große Berliner Zeitungen. Fest zur Sache des jungen Dichters hielten die Getreuen, die das Werk schon vor dem Druck kannten: Bölsche, Wille, die Geschwister Carl und Martha, die Gattin. Als Bruder Carl das erste Exemplar der Buchausgabe mit dankbaren Widmungsworten ins Manöver nachgeschickt erhielt, telegraphierte er dem Dichter neckend-ernsthaft zurück: „Tausend Freuden über Deinen ersten Schritt in die Unsterblichkeit“. So fühlten die Nächsten. Nun aber kam ganz von außen her unerwartet eine Bestätigung dieser Freundeszuversicht. Und diese Bestätigung kam von einer Seite, die ehrwürdiger und ehrender, sachkundiger und zuverlässiger nicht sein konnte.

Fontanes Brief hatte wohl die nächste praktische Folge, daß der Dichter Anfang September an den Vorsitzenden des Vereins „Freie Bühne", Otto Brahm, ein Exemplar des Dramas sandte, begleitet von einem kurzen Schreiben, woraus den Empfänger „trotz seinen wenigen Zeilen eine Persönlichkeit anzusprechen schien". Zur selben Frühlingszeit wie dieses Drama war dieser Verein entstanden. Während draußen im Kiefernwald von Erkner der Dichter den Freunden das Stück vorlas, hockte drinnen in einem Wirtshause Berlins ein ganz anderer Kreis von Literaturbeflissenen nicht sehr einträchtig beisammen, beriet die Vereinssatzungen, wählte einen Vorstand, entwarf einen Aufruf. Hüben und drüben wußte man nichts voneinander. Es vergingen Wochen, bevor man voneinander erfuhr. Wie Bölsche schon damals in einer biographischen Skizze richtig hervorhob, kamen die Begründer der Freien Bühne aus einer ganz andern Ecke des ästhetischen Kriegsschauplatzes als der Dichter der schlesischen Bauerntragödie. Im lockeren Zusammenhang zu beiden Gruppen standen höchstens die Brüder Hart, die dem Dichter ihre kräftige Anerkennung nicht vorenthielten. Erst diese Tragödie führte beide Gruppen fester zusammen.

Als Brahm das Stück las, hatte er Fontanes Empfehlung noch nicht erhalten. Er war bald entschieden, das Stück aufzuführen. Erst nachdem dieser Beschluß endgültig gefaßt war, erfuhr er zu seiner Freude, daß damit zugleich ein Wunsch seines alten Gönners und Freundes erfüllt werden sollte. In der Tat wäre die Freie Bühne ohne Daseinsrecht gewesen, wenn sie, nach den damals noch verbotenen „Gespenstern" Ibsens, nicht vor allen andern Stücken dieses verheißungsvolle Erstlingsdrama eines jungen unbe-

kannten Deutschen dem Publikum und nicht am wenigsten dem Verfasser selbst vorgestellt hätte.

Schon durch die Aufführung der „Gespenster" am 30. September war die Freie Bühne in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses getreten. Schon die Wahl der „Gespenster" hatte erhitzte Anhänger und Gegner geschaffen. Begierig fragte man in beiden Lagern: was wird das Nächste sein? Dieses Nächste lag im Buchhandel vor. Je mehr davon bekannt ward, desto mehr ward es gelesen. Schon lang vor der Aufführung stritt man bei allen Bier- und Kaffeetischen nicht so sehr über den Wert des Stücks als über seine Aufführbarkeit. Sollte man wirklich die Dreistigkeit haben, derartige Szenen, wie sie hier ein Anfänger wagte, auf eine noch so freie Bühne zu bringen? Was kam nicht alles an Greueln in den fünf Akten vor! Im ersten Akt ging es noch! Da sollten wir bloß zur Enthaltsamkeit bekehrt werden, damit unser Nachwuchs kräftig werde. Jedoch schon im zweiten Akt: ein betrunkener Bauer vergreift sich auf offener Szene an seiner eigenen Tochter, und der Verlobte dieses Mädchens schleicht vor Tagesgrauen unvollständig bekleidet aus der Schlafstube ihrer Stiefmama. Im dritten Akt will der Mann einer Wöchnerin seine junge Schwägerin kirren, und wir erfahren, daß die Wöchnerin samt ihrem Söhnchen durch Vererbung dem Trunk ergeben ist. Im vierten Akt macht ein Kretin Luftsprünge. Und nun gar im fünften! Da hört man aus der Nebenstube das Wimmern einer Gebärenden! Und das alles sollte auf die Bühne? Wenn das geschah, dabei sein mußt' ein jeder. Aber jeder mußte auch seine gehörige Tracht sittlicher Entrüstung und ästhetischer Empörung mitbringen. Zugleich suchte man durch anonyme Droh-

und Warnbriefe die mutigen Schauspieler, vor allem die treffliche Else Lehmann, einzuängstigen. Während dieser Vorbereitungszeit machte auch ich die persönliche Bekanntschaft Hauptmanns, von dem ich bis zum September 1889 höchstens den Namen gehört hatte. Er war damals von einer scheuen Schweigsamkeit durchdrungen. Die Worte lösten sich nur schwer von der Zunge. Auf jeder Probe wurden mit Zustimmung des Dichters Längen beseitigt und die gewagtesten Kraßheiten gemildert, ohne daß der Grundcharakter des Dramas und seiner „handelnden Menschen" dadurch beeinträchtigt war. So konnte es geschehen, daß die Wöchnerin überhaupt nicht gewimmert hatte, als im Parkett das Sinnbild der Empörung, eine Geburtszange, durch die sengende Luft des Lessingtheaters geschwungen wurde.

Diese Aktion in der Aktion war der Höhepunkt wilder und wüster Lärmszenen. Denn zu einer Ablehnung des Stückes kam es nicht. An den Protesten der Gegner erwärmte und erhitzte sich der Beifall derer, die in diesem neuen Werk Jugend, Kraft, Mut und eine große dichterische Gabe begrüßten. Diese Freunde tobten schließlich ebenso wild wie die Gegenpartei. Und nach den Aktschlüssen auf der Bühne mußte der junge Dichter dem tollsten Hexensabbat standhalten.

Damals sah auch Theodor Fontane seinen Protegé zum erstenmal von Angesicht zu Angesicht, und er schrieb der Vossischen Zeitung über diesen persönlichen Eindruck: „Statt eines bärtigen, gebräunten, breitschulterigen Mannes mit Schlapphut und Jägerschem Klapprock erschien ein schlank aufgeschossener, junger, blonder Herr von untadeligstem Rockschnitt und untadeligsten Manieren, verbeugte

sich mit einer graziösen Anspruchslosigkeit, der wohl auch die meisten seiner Gegner nicht widerstanden haben. Einige freilich werden aus dieser Erscheinung, indem sie sie für höllische Täuschung ausgeben, neue Waffen gegen ihn entnehmen und sich gern entsinnen, daß der verstorbene Geheime Medizinalrat Casper sein berühmtes Buch über seine Physikats- und gerichtsärztlichen Erfahrungen mit den Worten anfing: Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen." Fontane hat den „Mörder" mit ungeschwächter Teilnahme, wenn auch nicht immer mit gleicher Zustimmung (für „Hanneles Himmelfahrt" empfand er zu berlinisch-rationalistisch) bis an die „Versunkene Glocke" begleitet, also bis er starb. Kurz vorher hatten wir mit Gerhart Hauptmann an des Alten Tische noch einmal feinstens gespeist, getrunken und geplaudert. Die erste Vorstellung der „Versunkenen Glocke" stand unmittelbar bevor. Da apostrophierte er seinen Gast in huldigender Parodie durch den Vortrag seines im Texte leicht geänderten Jakobitenliedes:

Sie ließen Weib und Kind zurück,
Wohlan, so tun auch wir.
Wir baun auf Gott und gutes Glück
Und auf den Kavalier;
O Charlie ist mein Liebling,
Mein Liebling, mein Liebling,
O Charlie ist mein Liebling,
Der junge Kavalier.

Wenn Hauptmann literarisch bewanderter gewesen wäre, so hätte er sich sagen müssen, daß, seitdem es ein Theater gibt, nur ganz wenige Dramatiker in einer so kriegerischen Situation die Feuertaufe empfangen haben. Dieses Toben der Menge konnte seiner Zukunft bloß zwei Wege weisen. Brüllte man ihm dort unten zum Sieg oder

zum Untergang? Ein dritter Weg, die talmine Mittelstraße, war nicht mehr zu gehen. Sieg oder Untergang! Diese Frage stand auch in zwei großen dunklen Augen, deren prüfender Blick aus der Loge heraus klug und gespannt bald auf die Bühne, bald in den Kampf und Streit spähte. Das Haupt der jungen Frau hob sich seitwärts. Ihre Seele schien ruhig. Sie sah Sieg. Sie sah den Weg zum Ruhm. Einen Weg, auf dem es nicht leicht ist, Hand in Hand zu bleiben.

Der junge Gatte dieser stillen Frau trug sein Schicksal getrost. Vielleicht war es Glück für ihn, daß er Stimmungen, in die ihn sonst diese Hetze hätte treiben können, bereits vorher durchlebt und, wie es scheint, überwunden hatte. Stellen im „Promethidenlos" deuten darauf hin. Schon damals war er auf Streit gefaßt gewesen:

Beim Saitenspiele muß die Waffe blitzen,
Und weh dem Sänger, der den Frieden singt!
Auf seinem Schilde muß die Wahrheit sitzen,
Die er im Kampfe selbst dem Feinde bringt.

Er wußte schon vorher, wie weit der Weg, auf den ihn das Mitleid mit dem Elende der Welt sendet, vom Wege der Menge entfernt ist, die im Theater vor allem das sucht, was sie Vergnügen nennt.

Er martert sich und wälzt in trüben Qualen
Sich hin und her und fragt zu tausend Malen:
Ob er denn wirklich solch ein Unhold wäre,
Der nur der Menschen stillen Frieden störe.
Und wies zu Ende geht, da wills ihn dünken,
Als sei er wert, im Meere zu versinken.

Nach dem 20. Oktober 1889 hatte Gerhart Hauptmann kein solch verzweifeltes Bedenken mehr. Aus allem Zank und Lärm zog sich der „Friedenstörer" hinter eine neue Arbeit zurück, die er „Das Friedensfest" nannte.

V

DAS FRIEDENSFEST. DER APOSTEL. EINSAME MENSCHEN

Schon Anfang 1890 erschien „Das Friedensfest" in der kurz vorher von Otto Brahm begründeten Wochenschrift „Freie Bühne für modernes Leben". Im Juni ward es im Verein Freie Bühne als letzte Vorstellung des ersten Spieljahrs aufgeführt. Es geschah an einem hellen Sommertage, der im größten Kontraste stand zu der trostlosen Winterstimmung des Dramas, das dem Publikum weniger Abscheu als Scheu einflößte. Bereits im November desselben Jahres las der Dichter in Charlottenburg sein drittes Drama vor. Es hieß mit einer Kakophonie im Titel „Einsame Menschen". Ich habe es seither oft aufführen sehen; es sind hervorragende Schauspieler darin aufgetreten, der interessanteste war Ermete Zacconi; aber ich habe von dieser zarten Dichtung nie einen tiefern Eindruck empfangen als damals, da der Dichter selbst vorlas. Das Werk erschien zu Neujahr ebenfalls in der Zeitschrift Freie Bühne und kam auch sofort im Verein Freie Bühne zur ersten Aufführung. Durch dieses Stück eroberte sich Gerhart Hauptmann schon große, vornehme öffentliche Theater. Adolf L'Arronge ließ es, freilich um den mittelsten der fünf Akte schmählich verkürzt, im Deutschen Theater, Max Burckhard ließ es im Hofburgtheater zu Wien aufführen.

Wer vom „sozialen" Drama „Vor Sonnenaufgang" zu diesen „Familienkatastrophen" gelangt, hat das Gefühl, aus Feldern, Hof und Garten ins Innere eines Hauses zu treten. Dort war die Familie des Bauern Krause ein Typus.

Die vier Wände aber, in denen „Das Friedensfest" begangen wird, die vier Wände, in denen „Einsame Menschen" leben, lieben und leiden, umschließen ein eigentümliches, absonderliches Menschenschicksal. Hier wie dort drängen sich im engen Raum nur wenige Personen, sechs oder acht, an, auf, gegeneinander. Gerade durch die Enge der Verhältnisse, durch Gleichartigkeit des Bluts bei Altersunterschieden entstehen Reibungen, Erbitterungen, Quälereien, die sich bis zur Unversöhnlichkeit, bis zur Verzweiflung steigern.

„Einfach furchtbar", wie Doktor Schimmelpfennig von den Zuständen des Witzdorfer Bauernhofes sagte, sind auch im „Friedensfest" die Zustände der Familie Scholz.

Der Vater und die beiden Söhne haben sich jahrelang in der weiten Welt umhergetrieben. Sie konnten die Seelenlast, die sie an heimische Vorgänge drückend mahnt, nicht los werden. Zu Hause sitzen Mutter und Tochter. Beide quält die gleiche Last. Die Selbstqualen arten in Zank und Vorwurf aus. Jeder sucht im andern die Schuld. Jeder ist bereit, sich gegen den andern mit dem dritten und dann wieder gegen den dritten mit dem andern zu verbünden. Und doch gelingt es keinem, sich selbst ganz frei zu sprechen. Alle fünf verbeißen sich im Glauben an eine Schuld und fühlen nur dumpf, wie abhängig sie allesamt von heimlichen Gewalten sind, die in ihrem Fleisch und Blut leben, gegen die ihr Wille nicht ankann, in denen die Unabänderlichkeit ihrer Naturen besteht. So gewähren sie das Bild von Fliegen, die sich im Spinnennetz zu Schanden zappeln. Der sogenannte „gute Wille" zum Familienglück, zum Friedensfest lockt oft genug. Hier schüttelt der Bruder dem Bruder die Hand. Hier schließt der Vater den

Sohn in seine Arme. Dort hängt die Tochter am Halse des Vaters, und bald von dem, bald von jenem wird Mutterchen gehätschelt. Aber immer wieder legt sich mit schwerem, unsichtbarem Druck eine Geisterhand auf diese bangenden Seelen, und im Handumdrehen ist alles wieder beim schlimmen Alten. Unselige Menschen gehen hoffnungslos durch ihr Schicksal, das an ihre Familienart gebunden ist.

Der alte Vater ist schon nah am Ziel. Unverhofft kehrt er heim, um sich zu überzeugen, daß alles noch beim Selben ist, und unter dem Eindruck, Altes werde wieder neu, stirbt er. Die Mutter wird sich weiter durch ihr elendes Dasein quängeln, und in ihr beschränktes Gehirn wird sich die Frage: „Wer hat Schuld?" so lange einbohren, bis auch sie nicht mehr sich und andere umjammern kann. Der ältere Bruder geht verdrossen und zynisch an irgend ein gleichgültiges Tagesgeschäft. Er wird leben, weil er ohne Hoffnung und ohne Achtung vor sich selbst, ohne Glücksgefühl und ohne Glücksverlangen leben kann. Die Tochter, schon recht säuerlich, ein Geschöpf ohne Anmut des Körpers und der Seele, wird ganz versauern, und ihr dürftiges Herz wird den Trost finden: „Die andern hatten Schuld". Von allen der Unglücklichste aber ist der jüngere Sohn. Denn er hat den freiesten Blick, das zarteste Gewissen. In ihm liegen Keime zum Glücklichsein und Glücklichmachen. Was in der Natur der Eltern Gutes war, hat sich auf ihn gesteigert vererbt: geniale Züge des Vaters, die musikalische Begabung und Neigung der Mutter. Aber eben darum, weil er feiner fühlt als die anderen, ist auf ihn die schlimmste Erbschaft gekommen. Ihn quälen und reuen knabenhafte Verirrungen zumeist. Er ist der Einzige,

der sich zu einer Tat moralischer Empörung aufgerafft hatte, und auch diese Tat, edel in ihren Motiven, frevelhaft in ihrem Ziel, muß er bereuen: er züchtigte mit eigener Hand den Vater, weil dieser die Mutter beschimpft hatte. Gerade in ihm wiederholt sich das Wesen des Vaters. An der Vergangenheit des Vaters sieht er das Bild seiner eigenen Zukunft.

Es liegt in diesem jungen Menschen so viel zur schönen Entwicklung bereit, so viel, was nach Hilfe, nach Rettung ruft, daß es wunderbar wäre, wenn nicht auch Rettungsversuche angestellt würden. Zwei Frauenherzen sind ihm gut. Sie lieben sein zartes, feines, künstlerisch angelegtes Wesen; was dumpf auf ihm lastet, jenes Unheimlich-Heimliche glauben diese naiven Optimisten mit guten, sanften Händen wegstreicheln zu können. Mit milder Gewalt leiten sie ihn am Weihnachtsabend zum Friedensfest ins Elternhaus zurück. Aber ihre Nächstenliebe ist machtlos. Mit Entsetzen sieht die Frau, die dem Geliebten ihrer Tochter mehr als schwiegermütterlich zugetan ist, wie sich ihr treues, reines Kind in fremde Schicksale gefährlich verstrickt. Den zappelnden Fliegen im Spinngeweb flattert ein junges Libellchen zu. Die kleine Ida Buchner handelt anders als Alfred Loth. Sein männischer Egoismus ließ lieben lieben sein und ging beizeiten aus der Luft, die er für verseucht hielt. Idas weibliche Hingegebenheit hängt sich, je kränker sie ihn findet, desto inniger an den Liebsten; und in dieser Situation müssen wir am Totenbett des Vaters, dem der Sohn so ähnlich wird, das junge Paar verlassen. So wenig Hoffnung der Dichter gibt, so läßt er doch zuletzt die Frage offen, ob Idas starkem, demütigem Glauben an den Geliebten nicht doch das Rettungswerk glücken

wird, das die kleinmütige Zweifelsucht der alten Mutter Scholz nie hat vollbringen können. Vater Scholz ist dem Verfolgungswahn erlegen: schon gaukeln die Gespenster dieser Erbschaft auch durch das Hirn des Sohnes. Wird es einer Frauenhand glücken, sie von dort zu verscheuchen? Der Dichter sagt weder Nein noch Ja.

Eine düstere und dicke Wolke liegt wie über den Vorgängen, so über den Gemütern in diesem Familiendrama. Der psychiatrische Eindruck waltet vor. Es ist kein Zufall, daß beinah in derselben Zeit, als er dieses Drama schrieb, der Dichter zugleich eine novellistische Studie aufzeichnete, die durchweg aus dem Psychologischen ins Psychiatrische übergreift und mit sicherer Hand das Wesen eines starken, eigenwilligen, aber schwer erkrankten Geistes gestaltet. Es ist auch kein Zufall, daß dieser „Apostel", der skizzenhafte Vorläufer Emanuel Quints, gerade in Zürich seinem unvermeidlichen Schicksal, dem Irrenhaus, entgegengeht; denn Züricher Eindrücke, der Verkehr mit August Forel und seinen Schülern, haben Hauptmanns Interesse für anormale Geistes- und Seelenzustände gesteigert und durch Erfahrungen bereichert. Jener Apostel, der sich auch äußerlich vom Gros der Menschen unterscheiden will, der sich kleidet wie der Münchner Maler Dieffenbach, der ein Gegner der animalischen Kost ist, der auch die Sitten und Gewohnheiten der Menschen auf den einfachsten und reinsten Zustand der Natur zurückführen will, sucht mit einer krankhaften, abnormen Begier das Natürliche und Gesunde, und je mehr er sich in diesem Streben von den Übrigen getrennt sieht, desto mehr wächst ihm das Selbstgefühl; er dünkt sich wie Jesus Christus; ihm ist vor seiner Gottähnlichkeit nicht mehr bange. Wie hier

den Größenwahn, so hat der Dichter im „Friedensfest" die Kehrseite des Größenwahns, den Verfolgungswahn, geschildert, nicht wie dort in einem ausgeprägten, entwickelten klinischen Fall, sondern als das nahende Unglück, das, nur halb gefühlt und halb verstanden, wie eine gefürchtete Epidemie die Gemüter der Beteiligten umlauert.

Aus den psychiatrischen Abgründen steigt Gerhart Hauptmann in seinem nächsten Drama „Einsame Menschen" wieder zu der sogenannten normalen Gesundheit der Seelen empor. Aber so wenig wie die Natur in dieser monistischen Welt, so wenig gelangt auch der Dichter an das ideale Ziel solcher Normalität. Ein Nebelstreif aus jenem Abgrund hängt sich vor allem an die Gestalt des Helden dieser neuen Dichtung, des jungen Forschers Johannes Vockerat. Wie Helene Krause in „Vor Sonnenaufgang", so endet auch er durch Selbstmord. Das Drama seines Lebens hat also den vielbegehrten „Schluß". Haben auf „Das Friedensfest" in seiner strengeren Orts- und Zeiteinheit, seiner festern Geschlossenheit, seiner Einheitlichkeit dumpfer, trüber Stimmung, der Unentrinnbarkeit seines Schicksals, der knechtischen Gebundenheit des menschlichen Willens, in seinem Fluch von Alters her Henrik Ibsens „Gespenster" eingewirkt, so stehen die „Einsamen Menschen" unter dem Einflusse von Ibsens „Rosmersholm". Auch hier sind, wie in „Rosmersholm", die Einheiten des Orts und der Zeit nur wenig gelockert. Aber es öffnet sich hier nicht wie im „Friedensfest" und in den „Gespenstern" bloß der eine schmale Schicksalspfad, der durch Nacht und Nebel notgedrungen beschritten werden muß. In diesen späteren Werken der Dichter ist das Leben farbiger und weiter geworden. Freilich ist eben darum die Entwicklung der Vor-

gänge nicht mehr so zwingend, nicht mehr so überzeugend wie dort. Ibsen wie Hauptmann haben das Motiv der Vererbung jetzt zurückgesetzt. Dafür treten erworbene geistige Mächte hindernd und verstrickend in den Weg. Nicht mehr Familienblut, sondern Familiengeist führt durch Konflikte zum tragischen Ausgang. Es geschieht kein plumpes Unrecht; es sind lauter gute und anständige Menschen, die hier einander quälen bis auf den Tod. Der Zwiespalt liegt weniger in den Charakteren als in der verschiedenen Auffassung des Lebens. Eltern und Kinder, Mann und Frau, ja sogar die beiden Rivalinnen haben einander von Herzen lieb, aber sie verstehen einander nicht. Und nur weil der durch Sohnespflichten, Gattenpflichten, Vaterpflichten an den engsten Daseinskreis gebundene Mann in seinen tiefsten Empfindungen und höchsten Ideen von einem fremden Mädchen gut verstanden wird, wächst ohne Rücksicht auf den Unterschied der Geschlechter eine Freundschaft auf, die dem kurzen Blick der andern verdächtiger scheint, als sie ist. Aber erst die Furcht vor der Gefahr beschwört die Gefahr herauf. Erst das Warnzeichen weist auf den Abgrund. Ein nur durch sich selbst erklärliches Seelenbündnis wird vor den allgemeinen Sittenkodex gestellt und verliert dadurch seine unbefangene Reinheit. Die Tugendwacht, die auch etwas Zionswacht ist, bläst Feurio, und erst dadurch, daß in die sanften Dämmerungen zweier Seelen ein grelles Licht getragen wird, steht alles in Flammen. Erst als das Herz vom Herzen weggezerrt wird, fangen diese Herzen an zu bluten, und das eine bricht. Aber alles, was so brutal, so blind lärmend, so heimtückisch wirkt, ist aufs beste gemeint; Liebe wird vernichtet durch Liebe. Die Dichtung durchzittern dunkle Gewalten, die von Mensch

zu Mensch herüberwirken, ohne böse Absicht, im besten Glauben, im Namen Gottes.

Der Schauplatz der „Einsamen Menschen" liegt von dem des „Friedensfestes" nicht weit ab. Spielte „Das Friedensfest" in einem imaginären Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner, so spielen die „Einsamen Menschen" in einer Villa zu Friedrichshagen, wo damals die Bölsche und Wille, die Brüder Hart u. a. ihre zigeunerhaft leichten Zelte aufschlugen. Von der Veranda übersieht man den Müggelsee. Aus der Ferne hört man bei günstigem Wind das Läuten der Bahnhofsglocke, das Pfeifen des Zuges. Ein junger, begabter, nicht unbemittelter Naturforscher, Johannes Vockerat, hat sich in diese nervenstärkende Ländlichkeit zurückgezogen, um sein Erstlingswerk über psychophysische Probleme abzuschließen.

Dort draußen am Müggelsee gebar Frau Käte Vockerat den Stammhalter. Vockerats Eltern sind von ihrem Gut zur Taufe gekommen. Auch noch ein anderer Taufgast ist da, der Maler Braun, ein Studienfreund des jungen Vockerat. Kein größerer Gegensatz als zwischen ihm und den beiden Alten! Alle drei gute Seelen, stehen sie sich gegenüber wie „die liebe alte Zeit", an die man sich lächelnd erinnert, und die Verdrießlichkeit des Augenblicks, den man just erlebt. Die Alten gehen in herrnhutischer Lebensweisheit und Lebensweise auf. Sie lieben die Welt um Gottes und Gott um der Welt willen. Ohne Muckerei, Starrheit und Duckmäuserei haben sie ihr „Vergnügen in Gott". Sie beten und arbeiten und sind nicht ängstlich, auch mal auf einem dummen Witzchen oder sonstiger kleiner Weltlichkeit ertappt zu werden. Denn ihr lieber Gott ist ein leutseliger Herr, der den Gläubigen eins durch die

Finger sieht: freilich — merk dir das Johannes — nur den Gläubigen!

Frisch, froh und fromm haben die alten Vockerats bei Gottes Wort und gutem Landschinken ihr einziges Kind erzogen, ihren Johannes. Aber dieser Knabe wuchs mit eigenem Sinn in eine neue Zeit und in neue Gedanken hinein. Von Geroks Palmblättern ging er zum Darwindeuter Haeckel. Und in derselben Sphäre, wo das harmlose Faultier Braun ohne viel Federlesens ein platter Gottesleugner wurde, rang sich Johannes Vockerat in peinvollem Seelenkampf den Glauben der Väter vom Herzblut weg. Er ward ein gewissenhafter Evolutionist und Monist, der sich auf seinem angenommenen Standpunkt noch nicht heimisch fühlt und darum desto hitziger streitet, je weniger er in sich selbst sicher ist. Die Wunde blutet fort, da er sein Weib nahm, ein indifferentes liebes Wesen, und sein Kind bekam. Auch jetzt, da er das Söhnchen nach dem Wunsche der Großeltern kirchlich taufen läßt, findet er zwischen Lebensgewohnheit und Weltanschauung keinen Ausgleich. Dieser Mangel an geistiger Überlegenheit und ethischer Freiheit verstimmt ihn selbst. Wie an seiner Stubenwand neben Priestern im Talar moderne Forscher hängen, so hängen in seiner Brust durcheinander anerzogene Gefühle und selbsterworbene Ansichten. Das macht den Reizbaren innerlich krank. Wer aber am tiefsten darunter leidet, ist die kleine, vom Wochenbett noch angegriffene Frau, die sich nur auf ihn stützt und mit der wankenden Stütze selber wankt.

Es ist Stickluft in dieser nur von guten Menschen bewohnten Stube. Wenn aber die Tür aufschlägt, wer weiß, ob der Zugwind beleben oder erkälten wird? Die Tür geht

auf. Herein zieht im Herbstwind von ungefähr, wer weiß woher, ein fremder Gast. Fräulein Anna bleibt zum Gevatterschmaus, sie bleibt über Nacht, sie bleibt tagelang, wochenlang. Sie hilft der Mama Vockerat in Hausgeschäften, sie schließt mit Frau Käte Duzfreundschaft; mit Johannes rudert sie auf dem See, wandelt sie durch den Wald, durchprüft sie seine Arbeit, plaudert und diskutiert sie. Er fand endlich einen Widerhall seines Innern und ist glückselig. Nicht nur sein Geist, auch seine Nerven erfrischen sich. Sein Herz aber schweigt noch. Beide denken nichts Schlimmes. Es bleibt bei „Fräulein Anna" und „Herr Doktor" auch im Zwiegespräch und in der Dunkelstunde, bis zuletzt. Und als sie eines Tages merken, daß Braun in den Bart brümmelt, daß Mama Vockerat ihren ehrlichen Altweiberkopf schüttelt, daß Frau Käte sich härmt, daß „die Leute schon darüber reden"; daß Galeotto unterwegs ist, — da sind sie schwer betroffen. Die Notwendigkeit einer Trennung zeigt ihnen erst, wie nah sie sich getreten sind. Und je angstvoller sie's vor einander verbergen wollen, desto schmerzlicher brichts hervor. Der Mann wird reizbarer, launischer, ungemütlicher denn je; das Mädchen hält ihr tapferes Herz krampfhaft fest. Aber auch sie kann nicht hindern, daß sichs immer schwerer und immer dichter über ihnen wölkt. Sie vermag nicht ganz ihre stürmische Brust der Gattin des Freundes zu verschließen, und dem kurzsichtigen Kleinmut der guten Mutter zeigen sich sündhafte Gespenster. Aus dem unrechten Glauben sieht diese „alte erfahrene Frau" in der Befangenheit ihres Herzens unrechte Werke kommen; sie ruft sich ihren Mann zu Hilfe, und die das Unglück verhüten wollen, führen es herbei. Der Argwohn der andern

erst bringt etwas Gefährliches in dieses Verhältnis. Aber Fräulein Anna geht nach einigem Zögern wirklich. Die Trennung besiegelt der erste und einzige, der „brüderliche“ Kuß. Das Mädchen geht, woher sie kam, ins ungewisse Weite. Wird ihr starker Sinn überwinden? Wer weiß es? Ihr Wille war freier in der Einsamkeit ihrer Seele. Der Wille des Mannes dagegen war gebunden an Verhältnisse, die ihn mit dem stärksten Kitt, dem Herzen, halten: durch Eltern, Weib, Kind. So kommt er, äußerlich getrennt von der geliebten Freundin, innerlich getrennt von seinen Nächsten, gebrochen durch Sehnsucht und Elterngram, in eine Seelenverfassung, die ihn zum Selbstmord treibt. Er stürzt sich in den Müggelsee. War das, wie Papa Vockerat deuten wird, der unerforschliche Ratschluß eines strafenden Gottes? Oder war es, wie Anna in der Ferne denken wird, der zarte, vom Kampf der heiligsten Empfindungen zerriebene Lebensnerv, den keine Willenskraft, keine Willensfreiheit stählte? Der Dichter löst diese ewige Frage nicht; aber er zieht doch aus seinem Drama einen Schluß. Die kleine verlassene Frau, die einfältigste von allen, hat plötzlich die klarste Vorstellung, wie es kam. Ihre reine Neigung zeigt ihr plötzlich alles deutlich. In ihrer Herzensangst um den Verlorenen, dem sie „nichts zu verzeihen hatte“, rafft sie sich zum erstenmal zu einer entschlossenen eignen Meinung auf und ruft, doch wohl mit des Dichters Stimme: „Mutter! Vater! Ihr habt ihn zum Äußersten getrieben! Warum habt Ihr das getan?“ Der Vorwurf kommt zu spät. Johannes liegt draußen im See. In der Widmung des Buches erklärt Gerhart Hauptmann, er lege sein Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben. Die meisten kommen mit blauem Auge davon;

denn die meisten trösten sich und überwinden, resignieren und kompromittieren. Aber unter Hunderten ist immer einer, der dran glauben muß, der die Schlußfolgerungen seines Schicksals zieht. Das ist dann, so individuell und besonders sich dieses Schicksal auch gestalten mag, der typische Fall, das von der Natur statuierte Exempel, die große einzige dichterische Eins, welche all die vielen Zufallsnullen der Wirklichkeit hinter sich her führt und ihnen erst den hohen Nennwert gibt. Auch der sogenannte Naturalismus, sofern er poetische Rechte besaß, mußte über die Nullen fort auf die große Eins losgehen. Das hat Gerhart Hauptmann von allem Anfang seiner steigenden Dichterkraft gefühlt und durch sein drittes Drama in freier Herrschaft über die natürliche Kunstform erreicht. In den „Einsamen Menschen", aus dem Wiegenliede des kleinsten Vockerat, aus dem Abschiedsliede des fliehenden Mädchens konnte schon ein Ton der „Versunkenen Glocke" herausklingen. Die Empfindung, die dort im Wohllaut gebundener Worte üppig daherrauscht, tritt hier schlichter, reiner, näher, menschlicher ans Herz. Die Verse und Bilder des Märchendramas tragen den, dem sie sich einmal geneigt haben, leichtern Flugs über sich selbst empor. Viel schwerer scheint es, und von Zeit zu Zeit ist es verdienstvoller, das Gold der Poesie in der Sprache des Lebens, in den Wesenszügen der Nächsten, in den Schicksalen des Alltags zu finden. Das ist dem Dichter der „Versunkenen Glocke" in den „Einsamen Menschen" schon sechs Jahre früher geglückt. Ohne seinen Schritt metrisch zu beflügeln, trat er vor die Tür des eigenen Hauses, aufs eigene Gartenland, im Hausrock und ungespornt, und grub dort mit seinem Spaten das Schicksal ringender Menschen unseres Lebens ans Licht.

Hier wie dort, im Märchen wie im Leben, dasselbe Schicksal, aus ähnlichen Naturen geboren! Ein jüngerer Mann, der (Künstler oder Forscher) zu Höherem geistig aufstrebt, wird durch seine liebevolle, auch von ihm herzlich wieder geliebte Umgebung gewaltsam seinem Ziel entzogen. Seine Hausfrau bleibt nicht auch die Gefährtin seines seelischen Lebens. Ein anderes Frauenbild tritt an ihn heran, aus einer fremden Welt, und öffnet ihm die Augen für weitere Fernen. In der Berührung mit ihr fühlt er sich seinem Ideal entgegenwachsen. Wäre er frei, so würde sie vielleicht sein guter Engel. Dem Gebundenen aber, dem Verpflichteten, wird sie zum Dämon. Im Steigen, im Folgen stürzt er und geht zerrieben unter.

Wer von diesem gemeinsamen Grundmotiv aus das Märchendrama wie das Lebensdrama ansieht, für den wird das Lebensdrama viel gewinnen. Denn es ist leichter, an der Hand mythischer Überlieferungen störende Naturkräfte von außen her körperlich wirken zu lassen, als unsichtbare Mächte, die im eigenen Busen walten, nur aus ihrer inneren Seelenkraft heraus unkörperlich zur dramatischen Anschauung zu bringen. Sinnbilder, auch wenn sie einer Fabelwelt gehören, nehmen die Formen des menschlichen Leibes an und bringen so ihre eigene Plastik mit sich. Innere Zustände und Vorgänge der Seele, die dieses bequemeren Hilfsmittels entbehren, bedürfen einer feineren, zarteren Kunst, um verstanden und nachempfunden zu werden.

Die Gewissensqualen Heinrichs des Glockengießers werden uns sehr deutlich, wenn ihm Nickelmann im Traum erscheint, wenn die Seelchen seiner Kinder den Krug mit Mutters Tränen zu ihm heraufschleppen. Einen so wundervollen Zauber durfte der Dichter seinen beiden ein-

samen Menschen, der Züricher Studentin und dem Darwinisten, nicht aufbauen. Hier mußte er sich seine poetischen Stimmungsmittel aus der Alltagswirklichkeit holen, wo sie schwerer zu finden sind, weil sie gekettet tief im Grunde der Seelen liegen, und nicht schon die äußere Situation sie verklärt. Hier werden die Menschentränen nicht im Krüglein gesammelt und über Berg und Tal getragen. Man muß sie einzeln in ihrer Verlorenheit blinken und perlen sehen; aber wer auch nur eine einzige davon erlauscht und wehmütig einfängt, den dünkt sie das Poetischste von allem; poetisch wie Tropfen Tau am Grashalm.

Eine solche Tautropfenpoesie zittert und schimmert durch die „Einsamen Menschen". Wenn Anna Mahr „das dünne Hälschen" der armen Frau Käte halb häßlich behöhnt, halb liebevoll vertröstet, und Kätchen der geistig überlegenen Rivalin antwortet: „Es hat nicht viel Gescheits zu tragen, Anna!", wenn die unfrommen Arbeitsmenschen zwar die Wespe, aber nicht das Bienchen vom Frühstückstische scheuchen, so ist dies nicht minder poetisch als Rautendelein, das elbische Wesen.

In der dramatischen Konstruktion könnten hinter dem fest und knapp gefügten „Friedensfest" her die „Einsamen Menschen" als künstlerischer Rückschritt gelten. Wie unruhig und unwillkürlich in dem Friedrichshagener Gartenzimmer die Türen geöffnet und geschlossen werden, fiel mir am störendsten bei einer holländischen Vorstellung auf, wo die Sprache einige Schwierigkeit machte und durch das, was sich dem Ohr entzog, das Auge desto schärfer und achtsamer wurde. Ein Theaterroutinier, der auf Schlag und Gegenschlag sinnt, ist Gerhart Hauptmann nicht. Man schiebt das gewöhnlich auf Mangel an sogenannter

Handlung. Auf diesen Vorwurf erwidert im Motto zum „Friedensfest" der Dichter selbst mit Worten Lessings aus dessen Abhandlung über die Fabel.

So wenig die moderne Ästhetik mit Recht auf Definitionen ausgeht, so sehr sie sich gerade durch die Mißachtung der Definition auch von Lessing unterscheidet, so möchte ich doch gegenüber dem Vorwurf der Handlungslosigkeit, der auch noch späteren Werken Hauptmanns gemacht worden ist, an Lessings Definition der poetischen Handlung nicht ganz vorübergehen. Handlung nennt Lessing „eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen". Zur Handlung genügt für Lessing nicht eine Veränderung, genügen nicht mehrere Veränderungen, die nur neben einander, sondern bloß solche Veränderungen, die auf einander folgen. Wer von dieser Doktrin aus die beiden Familienkatastrophen Hauptmanns durchnimmt, wird finden, daß sie der Lessingschen Forderung entsprechen und im Sinne des großen Kritikers eine Handlung haben. Im „Friedensfest" das Erscheinen der Buchnerschen Familie, die unerwartete Rückkehr des Vaters, die Rückkehr des jüngeren Sohnes, die Abbitte dieses Sohnes und ihre seelische Einwirkung auf dessen physische Natur, die plötzlich aufwachende Sorge der Vaterliebe um das Leben dieses scheinbar gehaßten Kindes, das Heraufsteigen alter schlimmer Leidenschaften in allen, der durch die Aufregung darüber entstandene Schlaganfall und Tod des Vaters, der Eindruck, den dieser Tod auf die drei Kinder macht, alles das ist ein Ganzes, in welchem die Veränderungen nicht nur zeitlich und räumlich, sondern auch ursächlich aufeinanderfolgen. In den „Einsamen Menschen" fehlt es sogar an einer eigentlichen Vorgeschichte, wie sie

im „Friedensfest“ erst analytisch herausgewickelt wird. Das völlig unerwartete, zufällige Erscheinen des fremden Fräuleins wühlt alles auf, was verborgen lag, und wandelt alles um, was gewesen ist. Die Dinge verändern sich stetig und unaufhaltsam. Eins folgt unmittelbar aus dem anderen. Wie weit ist beispielsweise der liebevolle, heitere Papa Vockerat des Taufschmauses vom streng strafenden Vater entfernt, dessen heiliger Eifer den Sohn vernichtet! Und doch zieht sich von einem zum anderen innerhalb derselben Menschenseele eine Kette natürlicher Folgen.

An der von Hauptmann herangezogenen Stelle fragt Lessing: „Gibt es aber doch wohl Kunstrichter, welche einen noch engeren, und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern? Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreißet und der Frosch die Maus sich an das Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgendeiner Tätigkeit dabei bewußt wären. — Ernsthafter sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe sein.“

Auch wir wollen uns diese Mühe nicht geben, alle jene Zweifel, ob Hauptmanns Werke „wirkliche“ Dramen, wirkliche „Theaterstücke“ seien, ernsthaft zu widerlegen. Aber mit dem vieldeutigen Wort Handlung wird soviel Miß-

brauch getrieben, daß ich darauf hinweisen will, wie wenig es in Hauptmanns beiden Familiendramen auch an jenen äußeren „Veränderungen des Raumes" fehlt, die für Lessing durchaus keine Vorbedingung einer Handlung waren. Man denke z. B. an die Szene im „Friedensfest", wo Robert Scholz unter dem Weihnachtsbaum Idas Geschenk zurückweist, und sein Bruder, der diese Verlegenheit für Gefühlsroheit hält, wütend auf ihn losfahren will. Man denke an die Szene in den „Einsamen Menschen", wo Johannes nach dem Abschied vom Fräulein zum See läuft, dann wiederkehrt, die Scheideworte schreibt und ins Boot rennt, den Tod zu suchen. Solcher äußerlich, räumlich, „materiell" bewegten Szenen gibt es in beiden Stücken genug. Aber darauf kann es bloß denen ankommen, die „mechanisch" denken und fühlen und von dem „inneren Kampf der Leidenschaften", der in beiden Stücken tobt, nichts merken. Wer von diesem Kampfe nicht ergriffen wird, den wird „Das Friedensfest" peinigen, den werden die „Einsamen Menschen", die allerdings von technisch unbeholfenen Retardationen und Wiederholungen nicht frei sind, ermüden. Die „Einsamen Menschen" sind oft und in verschiedenen Sprachen gegeben worden. Aber zu einer großen literarischen Tat sind auch sie noch nicht geworden. Das blieb dem nächsten Werke Gerhart Hauptmanns vorbehalten, das wie kein anderes zuvor aus den starken Wurzeln seiner Kraft entstanden ist.

VI

DIE WEBER

Den Mahnruf des Schillerschen Attinghausen hat niemand bisher treuer befolgt als der Dichter der „Weber". Aber wenn Attinghausen, der Politiker, mahnt: „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an," so hat sich's unser Dichter in sein eigenes Gefühl umgesetzt. Nicht im Vaterlande, sondern in der Heimat liegen für diesen Dichter die starken Wurzeln seiner Kraft, die ihn vermögen, den ganzen Weltraum zu umfassen.

Gerhart Hauptmann hat an seiner schlesischen Erdscholle festgehalten. Er hat sich seit Jahren wieder in den Bergen der Heimat unter den Dorfbewohnern des Riesengebirges auf eigenem Grund und Boden häuslich niedergelassen. Zuerst in Mittelschreiberhau, wo sich die innigen Beziehungen von Hohenhaus noch fortsetzten, dann mit der zweiten Gemahlin, Margarete geb. Marschalk, und dem goldlockigen, pagenhaften Sohne Benvenuto auf seiner Villa Wiesenstein in Agnetendorf. So weit und so oft ihn der Wandertrieb auch in die Ferne zog, dort in den grünen Tälern ist sein Herd und sein Hof, sein Hort und sein Halt. Dort träumt er sich sein Festspielhaus. So wird er auch als Dichter von manchen Ausflügen in Raum und Zeit immer wieder heimkehren. Im Sonnenaufgangsdrama hat er seine Landsleute nicht glimpflich behandelt. Aber nie ist von einem Dichter der Naturlaut des Heimatvolks treuer erlauscht worden. Uns allen hat er diese rauhen Töne mit ihren dumpf und dunkel ausklingenden Vokalen, ihren gepreßten Konsonanten wert und vertraut gemacht. In beiden Familiendramen reden die Mütter, Mutter Scholz und

Mutter Vockerat, in mehr als einem Sinn des Dichters eigene Muttersprache. Bei der Diebin des „Biberpelzes", bei Hanneles Dorfgenossen, bei Rautendeleins Buschgroßmutter, beim Fuhrmann Henschel und bei Rose Bernd wird sich das gleiche wiederholen. Aber in diesen oft zufälligen, oft sogar eigensinnigen Abweichungen zum schlesischen Dialekt erschöpft sich nicht das Heimatgefühl des Dichters. Ihn ergriff auch die Tragödie seines Stammes. Den Weberenkel ergriff das düsterste Kapitel aus der sozialen Geschichte seiner Provinz.

Zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts war sein Urgroßvater als armer Weber aus Böhmen über das Gebirge gekommen und hatte sich in Herischdorf bei Warmbrunn zur Handarbeit festgesetzt. Von den vier Söhnen dieses Alten war auch Gerharts Großvater, Karl Ehrenfried, bis er 1813 in den Krieg zog, Weber gewesen. Als dieser bereits im Wohlstande war, wußte er aus frühen armen Tagen dem eigenen Sohne Robert manches zu erzählen. Und Herr Robert Hauptmann hat dies alles seinen Knaben weitergemeldet. Der jüngste horchte dann achtsam auf. Früh prägte sich seinem Gemüte das Mitleid ein mit diesem hundertjährigen Todeskampf ums tägliche Brot. In der Erinnerung an die alte Familienüberlieferung hat er darum sein Weberdrama dem Vater gewidmet.

Die Zeit dieses Dramas ist weder die gegenwärtige noch die, in der des Dichters Vorfahren hinter dem Webstuhl saßen. Sie liegt zwischen heute und dazumal. Das Drama ist „ein Schauspiel aus den vierziger Jahren". „Die Weber" oder, wie das Werk in der eigentlichen und ursprünglichen Dialektausgabe heißt, „De Waber", sind ein geschichtliches Drama, dessen Stoff mit großer Treue aus

historischen Quellen geschöpft ist. Alfred Zimmermann, aus der Schule Schmollers, veröffentlichte 1885 bei Korn in Breslau ein Buch über „Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien". Es beginnt mit den Anfängen der schlesischen Dorfweberei, die noch vor dem Dreißigjährigen Kriege liegen, und führt bis zu den Wirkungen des Zolltarifs von 1885. Schon aus diesen wissenschaftlichen Erörterungen schaut von Zeit zu Zeit immer wieder dasselbe bleiche, spitznäsige, wundäugige, abgezehrte Menschenangesicht hilfesuchend hervor; eine magere, zittrige Menschenhand scheint sich langend auszustrecken. Es ist die Hand und das Angesicht des alten Weberelends. Alle Wandlungen der Zeit, weder das österreichische Regiment noch das preußische, weder günstige noch ungünstige Handelsverhältnisse, weder Zölle noch Verordnungen waren fähig, die Lage der Weber und Spinner anders als vorübergehend zu bessern. Immer wieder stand in den Türen dieser Armen die Not. Sie war das Erbe, das eine Generation der anderen zurückließ. Und von den Vätern vererbte sich auf die stets erstaunlich zahlreichen Kinder auch die Geduld, mit der jene Not ertragen wurde. Nur einmal im Verlauf eines Vierteljahrtausends hob sich die Hand der Armut drohend zum Himmel, und auf den Zügen der Not zuckten Haß und Wut. 1844, im Sommer, kam es im Eulengebirge zum Weberaufstand. „D'r Mensch muß doch a ennzichts Mool an Auchablick Luft kriechen", läßt Gerhart Hauptmann einen alten Weber sprechen, der sich bald im Taumel dem Troß der jungen Aufrührer anschließen wird.

Diesen Augenblick Luft, diesen Weberaufstand hat Zimmermann in seinem Buch ausführlich behandelt. Zimmer-

manns Schilderung der äußeren Vorgänge beruht zum Teil auf den Berichten, die sich damals die „Vossische Zeitung" von Dr. Leopold Schweitzer aus dem Eulengebirge nach Berlin schicken ließ.

Über das „Blutgericht" jenes plötzlich aus unbekanntem, nie erkanntem Ursprung aufgetauchte Weberlied heißt es hier: „Es ist ein offenes Manifest aller der Klagen und Beschwerden, welche bis dahin nur verstohlen und leise von Mund zu Mund wanderten. In seinen größtenteils wohllautenden und regelmäßig gebauten Versen bricht sich eine drohende Verzweiflung, ein wilder Haß und Grimm besonders gegen das vierte, zuerst angegriffene Handlungshaus aus, welches man offenkundig zu immer höherem Reichtum und Glanze neben der steigendsten Not aufblühen sah. Dieses in jeder Beziehung merkwürdige Dokument enthält neben der Schilderung der Trübsal und des Jammers auf der einen, und der Pracht und Üppigkeit auf der anderen Seite überraschend verständige Ansichten und Anschauungen ... Das Lied eilte wie ein Aufruf von Haus zu Haus; es fiel als Zündstoff in die gärenden Gemüter." Wir finden in diesen Berichten auch eine Schilderung, wie man die Wohnhäuser der Fabrikanten plünderte und zerstörte; Gerhart Hauptmann hat sich bei der Demolierungsszene im vierten Akt seines Dramas ziemlich treu an diese Schilderung gehalten.

Aber mit einer Wiedergabe der äußeren Vorfälle nach Zeitungsberichten konnte sich der historische Forscher nicht begnügen. Um die Ursachen der Not und des Aufstandes festzustellen, mußte Zimmermann Einblick in amtliche Aktenstücke gewinnen. Die Staatsarchive und statistischen Ämter haben seiner Arbeit zur Verfügung gestanden,

und das Ergebnis ist eine scharfe, zuweilen vernichtende Kritik, die Zimmermann nicht nur an den Fabrikanten, sondern noch mehr an den damaligen zuständigen Staatsbehörden übt. Verglichen mit der Darstellung des Historikers kommt im Drama des Dichters sowohl der Fabrikant als auch die Dorfpolizei noch ziemlich gnädig weg. Und in Hauptmanns Drama findet sich kein Zeichen der Not, kein Ausdruck der Klage, kein Zustand des Hungers und auch keine Äußerung der Rebellion, die nicht geschichtlich belegt wären.

Diese Zustände entwickelten sich bis zur Unerträglichkeit, und weil der Bedrängte nirgends Recht finden konnte, so griff er verzweifelt zur Gewalt. Der Aufstand war nichts anderes gewesen als ein Augenblick des Luftschöpfens. In einem knappen, herben Satze stellt der Geschichtsforscher das Ergebnis fest: „Der Mut der Weber war ebenso plötzlich erloschen, als er aufgeflammt war, geduldig fügten sie sich wieder in ihr altes Elend."

Diese Vorgänge und dieser Ausgang lagen dem Dichter als Rohstoff vor. Ein Volksbefreiungsdrama, wie Schillers „Tell", konnte er aus diesem Stoff ohne Verletzung der historischen Treue nicht schaffen. Einem Tellschuß, der in dieser besten der Welten alles zum Besten wendet, hätte unter den schlesischen Webern sowohl der Schütze wie das Ziel gemangelt. Die Flinten preußischer Soldaten schossen ein paar armselige Hungerleider aus der Welt; dann blieb alles beim alten. Der Dichter konnte daher den dramatischen Entwicklungsgang nicht in der sozialpolitischen Aktion finden. Er fand ihn im menschlichen Schicksal. Man hat „Die Weber" ein Drama ohne Helden genannt. Man könnte sie dafür ein Schicksalsdrama nennen. Nicht ein

romantisches, sondern ein modernes Schicksalsdrama. Dieses Schicksal schreibt nicht aus höherer gespenstischer Willkür dem einzelnen seine unabänderliche Bahn vor, sondern es bändigt und bricht mit Naturgewalt die freie Willenskraft einer Gesamtheit. Durch diese Gesamtheit geht vielgestaltig und wandelbar ein geisterhafter, tragischer Held: als seien alle diese spitzen, abgemagerten Weberprofile mit dem Blick auf ihre gemeinsame Not nach ein und demselben Ziel gerichtet; als würfen sie auf das Land ihres Jammers gemeinsam einen einzigen Riesenschatten, das große Profil des Webertypus.

Ergriffen von der inwendigen Gewalt des Dramas suchte Friedrich Spielhagen für seine Ergriffenheit nach einem konventionellen Kunstausdruck und rief: ihr sucht einen Helden? Ich habe den Helden! Der Held ist die Not! Aber ein solches Abstractum pro concreto ist doch nur im eigentlichen Sinn ein Notbehelf. Auf jene Frage nach dem Helden antworten wir: der Held ist das Webervolk, das wahrlich wie ein Held leidet, streitet und fällt. Und doch sieht Hauptmann in jedem dieser Weber auch das besondere Geschöpf; aus zahllosen kleinen Individuen, die sich auf verschiedene Körper verteilen, setzt sich ihm der Volkstypus, der Weberheld, zusammen. Im Vater Baumert klagt und wimmert, im Vater Hilse betet und arbeitet dieser Weberheld. Im roten Bäcker flucht er und schlägt um sich, im jungen Hilse schwankt er zwischen Pflicht und Selbstbefreiung, im entlassenen Reservemann Moritz Jäger, der sich in der Welt auskennt, steigt die trotzige Wagelust auf. Sein Heldenmut überschlägt sich. Durch die vielgestaltige Seele dieses Leidensheldentums zieht weckend und werbend die Macht jenes Liedes, das sagt, wie groß

ihr Leiden ist. Wie eine Flamme springt das Lied von Dach zu Dach, von Hirn zu Hirn, und endlich lodert das ganze Land in der Feuersbrunst. Doch die Flammen des Aufruhrs werden niedergetreten. Am Webstuhl des frommen Greises, der seine Not zum Himmel schrie, aber auf Erden von keiner Blutschuld beladen sein wollte, stirbt betend und arbeitend der Weberheld. Vor dem Erschossenen steht fragend, im bangen, ahnenden Zweifel verzagt aufschluchzend ein unschuldiges Kind. Es verstummt vor der halb verstandenen Größe dieses Ahnenschicksals und zögert, den Weg in die Zukunft, den alten Weberweg, weiterzugehen.

Wer heute durch den wirklichen Schauplatz des Dramas wandert, merkt auf den ersten Blick nichts mehr vom Notstand eines bestimmten Gewerbes. Wie zwei meilenlange schmale Zeilen recken sich diese Dörfer, Langenbielau und Peterswaldau, von den Vorhügeln des Eulengebirges unabsehbar in die weite, wald- und bergumsäumte Ebene herunter, aus deren Mitte die schlanken weißen Türme des alten, malerischen Städtchens Reichenbach aufsteigen. Durch beide Riesendörfer fließt ein murmelnder, grünumbuschter Gebirgsbach, der von der Hohen Eule her die Weistritz sucht. Rechts und links von diesem freundlichen Bächlein ist je eine Häuserstraße angebaut, die streckenweise höchst vornehm und großstädtisch wirkt. Prächtige Villen der Fabrikanten und Fabrikdirektoren, mitten in alten, schönen Parkanlagen, davor stolze Blumenbosketts, erinnern an einen eleganten Badeort. Der Kontrast hierzu, die elende Weberhütte, fehlt heute schon fast ganz. Erst wenn man oberhalb Peterswaldau höher ins Gebirge hineinsteigt, und wenn sich hinter einem wildromantischen

Waldgrunde der Blick auf die weit und breit über das Hügelland vereinzelten Strohdächer von Kaschbach öffnet, merkt man, daß in diesen verlassenen, öden Sitzen noch die Armut kauert. Hier könnte man wohl noch heute dem Vater Baumert begegnen, dessen ausgehungerter Magen kein gebratenes Hundefleisch mehr vertragen kann, oder seinen abgemagerten Töchtern, oder den kleinen Barfüßchen seiner unehelichen Enkel. Aber ob Vater Baumerts Urenkel heute noch Weber sind? Ob sie nicht vielmehr südlich von ihren Heimatbergen im Waldenburger Kreise die Kohle muten? Wer durch jene drei Dörfer wandert, die den Schauplatz des Dramas bilden, durch Peterswaldau, Kaschbach, Langenbielau, hat nicht den Eindruck, dem Weberhelden gehe es jetzt besser, sondern der Weberheld sei ausgestorben.

Dennoch hat man das „Schauspiel aus den vierziger Jahren", als es erschien, mit der Gegenwart in Beziehung gebracht und ihm vorgeworfen, es predige den Aufruhr, es reize die unbefriedigten Massen zur Empörung gegen Recht und Gesetz, es sei umstürzlerischer Tendenzen voll. Derartige Einwände, die häufig zu polizeilichen Verboten der Theateraufführung verleitet haben und erst durch eine weise Entscheidung des Oberverwaltungsgerichts vom 2. Oktober 1893 widerlegt werden mußten, sind nur aus dem Stoff heraus begründet worden. Niemals konnten sie einen Anhaltspunkt in der künstlerischen Gestaltung finden. In den „Webern" gibt es kein Wort, das irgendeiner bestehenden Partei das Recht gäbe, den Dichter auf ihre Fahne einzuschwören. Es findet sich auch kein Wort, das aus dem Zwange der Situation herausfiele und von der Person des Dichters gesprochen wäre. Als das Stück auf

der Neuen Freien Volksbühne vor einem Berliner Arbeiterpublikum aufgeführt wurde, konnte man beobachten, wie wenig gerade dieses Publikum von den Vorgängen unmittelbar erregt wurde. Erst im dritten Akt bei einigen Bosheiten gegen die Polizei wurde die lange vergeblich erhoffte „Tendenz" unter Heiterkeit begrüßt, und erst die Demolierung am Schluß des vierten Aktes tat ihre unmittelbare Schuldigkeit. Aber gerade dieses Publikum schien die zündenden Schlagworte zu vermissen; die Brandreden, deren unverblümte Wörtlichkeit auf die Massen weit stärker wirkt als eine plastische Darstellung menschlicher Vorgänge. Schon im Februar 1892, als das Drama eben beendigt war, hatte es Adolf L'Arronge für das Deutsche Theater in Berlin zur Aufführung angenommen. Aber so lange er am Ruder stand, konnte in Berlin das Polizeiverbot vom 3. März 1892 nicht rückgängig gemacht werden, und so blieb es wieder dem Verein Freie Bühne vorbehalten, am 26. Februar 1893 ein wuchtiges Hauptmannwerk aus der Feuertaufe zu heben. Als dann Otto Brahm die Leitung der Freien Bühne mit der Direktion des Deutschen Theaters vertauschte, konnte er auf selbst gemauertem Grunde weiterbauen. Der große Berliner Erfolg mag dadurch noch verstärkt worden sein, daß das Drama immer wieder zum Gegenstand öffentlicher Streitigkeiten wurde und das „aktuelle" Interesse immer neue Nahrung fand. Bald gab das Stück den Anlaß, daß dem Besitzer des Deutschen Theaters das Abonnement auf die königliche Hofloge gekündigt wurde; bald eiferte im Abgeordnetenhause der Staatsminister v. Köller gegen die Umsturztendenzen des Stücks, ohne daß diesem unliterarischen und kunstfremden Standpunkt einer der damaligen Landboten nach Gebühr

entgegengetreten wäre; bald kam aus einer oder der anderen Provinzstadt wieder mal die Nachricht von einem neuen Polizeiverbot, das stellenweise zu wilden Beamtenkriegen Anlaß gab. Aber die Hauptwirkung lag doch im Drama selbst, in seiner inneren Kraft, die nie versagen wird.

VII

KOLLEGE CRAMPTON. DER BIBERPELZ. DER ROTE HAHN

Als Gerhart Hauptmann im Herbst 1891 „Die Weber" nach Berlin brachte, besuchte er im „Berliner Theater" eine Vorstellung des Molièreschen „Geizigen". Unter dem Eindruck dieser tragikomischen Figur drangen alte Pläne, alte Bekanntschaften wieder auf ihn ein. Es nahte sich ihm wieder eine schwankende Gestalt. Er reiste in den Schnee seiner Berge zurück und dichtete in wenig Wochen die fünfaktige Komödie vom „Kollegen Crampton", die mit dem „Geizigen" manche technische Verwandtschaft hat. Hier wie dort eine überragende Hauptperson, um deren moralische Schwäche sich alles übrige dreht. Hier wie dort mitten aus komischen Situationen ein kühner Zug in die Tragik der menschlichen Seele. Denn hier wie dort, nicht zu weit von Narretei und Torheit, das drohende Gespenst des Wahnsinns! Dort freilich im Mittelpunkt des Ganzen ein menschlicher Typus, der nur von einer einzigen, ebenso lästerlichen wie lächerlichen Charaktereigenschaft beherrscht wird, hier eine menschliche Natur, die in ihrer individuellen Vielfältigkeit lebt. Dort eine moralische, hier eine psychologische Komödie.

In der Kunstschule einer großen Provinzialhauptstadt (die Dienstmänner dort reden den schlesischen Dialekt) hat Professor Crampton ein Meisteratelier. Eines Tages bricht über ihn viel Unglück herein, das ja selten allein kommt. Ein fürstlicher Gönner gibt ihn auf. Seine Wohnung wird ausgepfändet und versiegelt. Seine Frau verläßt

ihn. Die Akademie enthebt ihn seines Lehramts. Er ginge zugrunde, wenn sich nicht ein paar Seelen fänden, die ihn lieben. „Die kleine Trude, das ist ihm sein Höchstes." Sie ist sein jüngstes Töchterchen, sein „Polizistchen", das freiwillig beim armen Papa ausharrt, während Mutter und Schwestern zu den reichen, adligen Großeltern flüchten. Ein wohlhabender, junger Schüler ihres Vaters ist dem Mädchen gut. Diesem glückhaften Umstand ist zu danken, daß der Professor nicht ganz untergeht. Die blutjungen Leute richten ihm ein Nest her. In dieser Glücksatmosphäre faßt der arme Kerl neuen Mut und — vielleicht — auch neue Kraft.

Ist Professor Crampton seines Unglücks eigner Schmied? Die Komödie gibt sich nicht viel damit ab, seinen gegenwärtigen Zustand aus seiner Vergangenheit zu begründen. Es wird nicht in Ibsens Weise durch gelegentliche Auseinandersetzungen das Vergangene aufgehellt. Wenn er selbst zuweilen auf Erinnerungen zurückgreift, so geschieht das in seiner konfusen Art und ist bezeichnender für seine gegenwärtige Seelenbeschaffenheit als für sein vergangenes Leben. Er steht fertig vor uns, wie ein Porträt. Seine geistige Entwicklung ist abgeschlossen. Sein Weltlauf stoppt. Er kann nur noch versinken oder von treuen Händen rechtzeitig im Hafen geborgen werden. Eins so möglich wie das andere. Der Abgrund allerdings wahrscheinlicher als der Hafen. Der Dichter aber wollte seinen Mann retten und entschied für den Hafen.

Bei Rettungsversuchen geht es selten ohne kleine List und Hinterlist ab. Hier ist der Punkt, wo auch diese Komödie an Intrigenspiel erinnert. Aber die spinnwebzarten Fäden werden nicht, wie bei Scribe und seiner deutschen

Schule, von einem ränkevollen Verstand gelenkt, sondern von der natürlichen, gesunden Empfindung der helfenden Menschlein, die im Gegensatz zur massiven Hauptfigur etwas Diminutivisches haben. Gehen die beiden ersten Akte mit der Charakteristik der Hauptfigur und der Darlegung ihres unglückseligen Zustandes hin, so beginnt im dritten das Rettungswerk. Dort ist der Professor aktiv, hier passiv. Durch diesen Wechsel der Zustände erhält und steigert sich das Interesse. Die Frage bleibt, welche Gefühle sich im Zuschauer mit diesem Interesse verknüpfen, wie man sich zu dem Professor persönlich stellt. Man wird das erstemal mehr ergriffen, das zweitemal mehr belustigt werden. Die Gewißheit des guten Ausgangs entscheidet. Wenn jemand ins Wasser fällt, so zittern ringsumher alle Herzen. Kommt er dann pudelnaß und mit einem festen Schnupfen ans Ufer, so gesellt sich gerne zum Schaden der Spott. Die Kunst des Dichters besteht darin, und darin liegt auch die reiche Erfindung dieses scheinbar so erfindungsarmen Werkes, daß sich Mitleid und Spott, Rührung und Lust zu ein und demselben Eindruck vermischen; deshalb ist das Stück in seinem Humor eine Komödie besten Schlages. Der Eindruck wird dadurch erzielt, daß die Hauptgestalt in jedem Augenblick naiv bleibt und niemals unsere Sympathie verliert. Man sieht ein altes Kind. Dabei schillert diese Gestalt wie ein Opal, man könnte auch sagen: wie die Nase des guten Professors, in allen Farben. Die ganze lebendige Mannigfaltigkeit dieser Charakteristik tritt für Augen, die sehen können, zutage. Gewiß ist der Professor im Grunde immer derselbe, mag er im Atelier gegen die Schulpedanten wettern oder in der Bumskneipe sich mit den Stubenmalern anfreunden oder endlich im

Glück der Tochter selber froh werden: die Einheit der Individualität ist festgehalten. Die gute Seele und das jähe Blut; das bis zum Dünkel gesteigerte Selbstbewußtsein und die bis zur Zerknirschung sinkende Bescheidenheit; der feine, ironisch das schlagende Wortspiel und Gleichnis findende Kunstsinn und der aufbrausende Grobianus; die freie, hochstrebende Künstlernatur, voll Phantasie und Schwärmerei, und das wüste Sumpfhuhn — alles und noch viel mehr springt eins aus dem anderen, spielt herüber und hinüber. Dazu das allmähliche Sinken der ganzen Existenz: die zunehmende Dumpfheit, die auf Willen und Gedächtnis lagert, die Spuren des Verfolgungswahns und seines feindlichen Zwillingsbruders, des Größenwahns, die Krankhaftigkeit des Durstes, alles wehmütig verklärt vom Sonnenglanz eines goldnen Herzens, das seinen Zauber nicht bloß auf die eigene Tochter und den dankbaren Schüler, sondern auch auf einen treuherzigen Mann aus dem Volk und auf die gutmütige ordinäre Schenkmamsell ausübt. Wird nun in seiner Geborgenheit dieses Herz den Frieden finden?

Wie aus Rembrandtschem Dunkel ein Rembrandtscher Charakterkopf vorleuchtet, so beherrscht die Hauptfigur des Kollegen Crampton den Hergang und drängt alle anderen in den Schatten. Auch wo er nicht auftritt, im mittelsten der fünf Akte und in der ersten Hälfte des letzten Aktes, dreht sich alles nur um ihn. Wo aber die Hauptfigur der Bühne fernbleibt, hat der Dichter für Ersatz gesorgt. Im dritten Akt entfaltet sich eine Kontrastfigur: Herr Adolf Straehler, „der dicke Krämer", der seinem Bruder, dem jungen Maler, lachend hänselnd, aber tatkräftig beim Rettungswerke hilft; ein urgemütlicher Kerl, immer fidel,

immer gleichmütig, ewig auf dem Neckfuß, kein Spielverderber und auch kein Machtwortsprecher, sanguinisch wie der Professor, aber einer, der seinen Mann steht und in der Welt etwas erreicht hat: Gerhart Hauptmanns früh verstorbener ältester Bruder Georg. Die erste Hälfte des fünften Aktes bringt statt der Person des Helden ein reizendes Capriccio, ein junges himmelhoch aus jüngsten Herzen jauchzendes Liebesglück, das um so heller strahlt, je mehr es ein Glück wird auch für andere. Diese Szene zwischen der kleinen Trude und dem nicht viel größeren Max wird von jener anderen Liebesszene zwischen Alfred Loth und Helene an Reinheit und Echtheit natürlichen Empfindens nicht übertroffen. Auch hier neckt sich, was sich liebt, in der entzückendsten Weise; mitten im unschuldigen Minnespiel steigen auch hier wehmütige Gedanken an Vergänglichkeit und Abschied auf; aber doch wie ganz anders alles dort, wie ganz anders alles hier! Dort die Schicksalswolke nah und schwer über ahnungsvollen Gemütern, hier klarster, leuchtendster Sonnenschein. Gleichmäßig sind die Wangen dieser liebenden Jugend frisch gerötet von der hellen Winterluft draußen und vom Frühling in ihren Herzen.

Im übelsten Humor stößt Kollege Crampton auf dieses Jugendglück, das zugleich sein eigenes Altersglück werden soll. Aber dieses Glück leuchtet so tief und so zart in sein eigenes verdumpftes und versumpftes Innere herein, daß der wetterwendische Sinn des alten Burschen sofort wieder umgewandelt ist. Lebensfreude, sogar Arbeitslust sprudelt wieder in ihm auf, und froh erschüttert fällt er seinem alten hundetreuen Faktotum, seinem „lieben Löffler", dem Dienstmann, um die blaue Bluse.

So sehr ist er gewöhnt, sich in allen Dingen an den „lieben Löffler" zu wenden, daß er auch in Fragen der Kunst und des Familienglücks zunächst an das Herz hinter der Bluse appelliert; denn das ist seine nächste Instanz; — einer der kleinen, feinen Meisterzüge, an denen dieses Werk reich ist.

In den Breslauer Schlußkapiteln des Quintromans, in der wüsten Verbrecherkneipe läßt der Dichter das Urbild seines Professor Crampton noch einmal am Kneiptisch auftauchen. Malerisch in einen leichten römischen Mantel drapiert, mit schwarzem Faunsgesicht und roten feuchten Faunslippen hing ihm ein schwarzer Schopf wild über die düster funkelnden Augen. Es ist Professor Cramptons, des Rettungslosen, letztes Säuferstadium, kurz vor dem Delirium. So E. T. A. Hoffmannisch ist der Kollege Crampton noch nie auf der Bühne dargestellt worden. Georg Engels bot eine glänzende Leistung und entschied, wohin er damit kam, den Erfolg des Stücks. Aber er spielte ihn doch abseits der Gestalt, die tiefer und weniger pompös, weniger atelierhaft ist.

Ein Jahr nach dem „Kollegen Crampton", im November 1892, brachte Gerhart Hauptmann ebenfalls unerwartet eine zweite Komödie aus Schreiberhau nach Berlin und las sie den Freunden vor. Es war eine „Diebskomödie" und wurde nach dem Gegenstand des Diebstahls „Der Biberpelz" genannt. Schon uns ersten Hörern fiel eine technische Ähnlichkeit mit dem Meisterlustspiele Heinrichs v. Kleist, dem „Zerbrochenen Krug", auf.

Hier wie dort ist nächtlicher Weile in einem Dorf eine lichtscheue Missetat begangen. Die Frage nach dem Täter gelangt an die Dorfjustiz. Wer zerbrach den Krug? Wer

stahl den Pelz? Dort eilt die Besitzerin des zerbrochenen Kruges zum Dorfrichter, hier eilt der Besitzer des gestohlenen Pelzes zum Amtsvorsteher. Beide Kläger, ansässig und angesehen im Dorf, finden an der Seite des Untersuchungsrichters eine dürftige, unterwürfige Schreiberseele, die mit ihrem subalternen Strebersinn bei Kleist deutlicher hervortritt als bei Hauptmann, und einen Büttel, der wiederum von Hauptmann als dienstunfähiger, sanfter Süffel genauer charakterisiert wird. Wichtiger aber als Schreiber und Büttel ist in beiden Fällen jener Adamssohn selbst, der vom Amts wegen die Untersuchung einzuleiten und den Verbrecher zu entdecken hat. Daß diese Untersuchung und diese Entdeckung hier wie dort mit den größten Schwierigkeiten verbunden ist, daß immer wieder, hart vor dem Ertappen, in die Kreuz und Quer abgeirrt wird, und über jeden klareren Einblick in das kriminelle Rätsel gleich wieder Nebel fallen, daß sich die Sache ins Dunkel und in die Länge zieht, ist hier wie dort Schuld des Untersuchungsrichters.

Weder der altholländische Dorfrichter Adam noch der neupreußische Amtsvorsteher v. Wehrhahn haben Neigung, diesen Prozeß aufzuhellen. Beiden ist gerade dieser Prozeß fatal. Der Amtsvorsteher ist ein persönlicher und politischer Gegner des Bestohlenen; der Dorfrichter ist noch interessierter an der nächtlichen Missetat; denn der, der den Krug zerbrach, ist er selbst. Die Hauptperson der Komödie ist bei Kleist enger und bänger mit dem Vorgang verknüpft als bei Hauptmann. Für den Dorfrichter hängt am zerbrochenen Krug Existenz und Ehre. Dem Amtsvorsteher hingegen kann der Biberpelz des Rentiers Krüger ruhig gestohlen bleiben; sein persönliches Gewissen wird

nicht betroffen, seine Ehre steht nicht auf dem Spiel. Und nur darin ist er dem Dorfrichter Adam ähnlich, daß sich beide als unfähig erweisen, die Prozeßverhandlung zu führen. Sie richten, der Dorfrichter wissentlich, der Amtsvorsteher unwissentlich, in kürzester Zeit eine solche Verwirrung an, daß es in der Amtsstube einen Heidenlärm gibt, bei dem Beamte und Zeugen hart aneinander geraten.

Hier wie dort sind Zeugen aufgetreten. Und wenn der Dorfrichter aus triftigem Grunde diese Zeugen durch Anschnauzen und Dreinreden ins Bockshorn jagt, so verfährt auch der Amtsvorsteher nicht viel anders, als hätte er selbst den Pelz gestohlen. Ohne Nebenabsichten, ohne Ansehen der Person sitzt auch er nicht zu Gericht. Der Dorfrichter Adam hatte seine eigene Nichtswürdigkeit zu vertuschen; denn statt des Kruges war er ausgegangen, eine Mädchenehre zu zerbrechen, und aus dem Lustspiel hätte leicht eine Tragödie werden können. Harmloser an Gemüt ist der Amtsvorsteher von der Oberspree in seinem Treiben nicht viel ungefährlicher als der Dorfrichter. Er will den Herrn spielen und Karriere machen. Dazu mißbraucht er sein Amt. Wer den Pelz gestohlen hat, kümmert ihn nicht; aber wer in seinem Amtsbezirk freigeistige Bücher kauft und demokratische Schriften liest oder gar verbreitet, wer bei Kaisers Geburtstag nicht illuminiert, welcher Gastwirt seinen Saal den fortschrittlichen Gesinnungsgenossen des bestohlenen Rentiers Krüger vermietet — das alles will er genau wissen. Dazu benutzt er seine Untergebenen, dafür verbrüdert er sich mit Spitzeln, die vor dem Meineid nicht erschrecken. Ein stiller, scheuer Privatgelehrter kann ihn auf die rechte Diebesspur führen, aber er hört ihn gar nicht an, weil dieser gewissenhafte Zeuge ihm „politisch" ver-

dächtig ist, auch erhofft er sich durch dessen Maßregelung Lohn von oben.

Dieser moderne Strebertypus ist an sich weder tragisch noch komisch, sondern gemeinschädlich; eine Dichtung, die ihn rein als Typus hinstellen wollte, unterschiede sich nicht von guten polemischen Leitartikeln oder Flugschriften. Zu seiner künstlerischen Bewertung muß der Typus in eine Individualität gesteckt werden. Wie Kleist sinnreich andeutet, daß nicht nur in Huisum, sondern auch in Holla und Hussah „lüderliche Hunde" sitzen, die „Recht so jetzt, jetzo so erteilen", so wird das von Hauptmann aufs Korn genommene Strebertum der Beamten außer an der Oberspree auch sonst im Lande gefunden. Aber es gibt je nach individueller Veranlagung Schlauköpfe und Dummköpfe unter den Strebern. Hauptmann hat sich den Spaß gemacht, einen Dummkopf aufzuzeichnen.

Er hat die Komödie der streberhaften Dummheit gedichtet. Ihr Held entwickelt eine wahrhaft bezaubernde Borniertheit. Wenn sich der Charakter des Amtsvorstehers langsamer auswickelte, würde es klarer, daß der Held der Komödie weniger der Pelzdieb ist, als der, der dieses Pelzdiebes habhaft werden soll. Die Diebesgeschichte vertritt das, was bei Molière, Holberg und anderen Komikern der Tradition die Intrige war. Wie dort die Intrige dazu diente, den Heuchler als Heuchler, den Geizhals als Geizhals ad absurdum zu führen, so dient hier die Diebesgeschichte dazu, den streberhaften Dummkopf als blitzdummen Streber zu blamieren. Und wie könnte seine Blamage größer sein als da, wo ihn der Dichter entläßt, wo Wehrhahn, im traulichen Beisammen zwischen Hehler und Stehlerin stehend, beide miteinander in aller gesellschaftlichen Form

bekannt macht, und wo er die Diebin nicht nur für eine fleißige Waschfrau, was sie ist, sondern auch für eine „ehrliche Haut" erklärt.

Nach der Größe dieses innerlichen Schlußeffekts, was schiert uns da noch der Biberpelz und sein Geschick? Wer ihn stahl, wissen wir. Daß man dem Dieb auf der Spur ist, wissen wir auch, und ganz wohl in der eigenen „ehrlichen" Haut wird sich weder der Hehler noch die Stehlerin fühlen, trotz der Menschenkenntnis des tiefblickenden Herrn v. Wehrhahn. Alles Psychologische ist mithin klar. Was übrigbleibt, ist Sache des Gerichtsreporters, nicht des Dichters. Wenn aber das gesamte Publikum der ersten Berliner Aufführung über das unerwartete Ende verblüfft war und die Gescheiten erst beim Warten auf die Garderobe über den Schlußwitz lachten, so ist der Dichter nicht ganz schuldlos. Schuld daran ist ein Vorzug und ein Mangel seiner Arbeit. Der Vorzug liegt in der Charakteristik, der Mangel in der Komposition. Der Vorzug liegt in der prachtvollen Gestalt der Diebin, der fleißigen Waschfrau Mutter Wolff, einer Person, mit der man gern zusammen ist, einer dichterischen Saft- und Kraftschöpfung, die den schematischen Rahmen der Traditionskomödie fast ebenso sprengt wie Shakespeares Shylock. Der Mangel liegt darin, daß man durch diese prachtvolle Gestalt in seinen verschiedenen Interessen geteilt wird und zuletzt noch hinter der Blamage des Amtsvorstehers sie, die besagte Wolffin mit ihren Schicksalen, sehen will. Hinter der boshaften Ironie, mit der der Dummkopf im Amte belassen wird, verlangt man noch vom Dichter ein moralisches Endurteil über Mama Wolff. Sie war von je ein Bösewicht, drum treff' sie, wenn schon nicht Wehrhahns, so doch Gottes Strafgericht!

Ein solches moralisches Endurteil, worauf unsere Ästhetik einen alten Gewohnheitsanspruch geltend macht, ist in Kleists „Zerbrochenem Krug" zu finden. In der Person des Revisors, der wie ein Blitz aus heiterem Himmel kam, geht durch das Drama eine höhere Gerechtigkeit, die den Dorfrichter seines Amtes entsetzt; während unser armes Publikum über die Schicksale des Pelzes ganz im Dunkeln bleibt, ist dort Aussicht vorhanden, daß in Utrecht dem Kruge doch noch soll sein Recht geschehen.

So schließt geschlossen die einheitlichere Komödie Kleists. Hauptmanns Komödie ist zwiespältig. Wie der Schauplatz der vier Akte zwischen Wehrhahns Amtsstube und dem Wohnraum der Wolffin wechselt, so verteilt sich das Interesse auf beide. Bei Kleist waren Richter und Missetäter vereinigt in einer Person. Und wie sich im Amtsvorsteher mancher Vergleichspunkt mit dem Dorfrichter Adam fand, so findet er sich auch in der Mutter Wolffin. Wie den Adam ein ganz menschlicher Zug, der Hang zum süßen jungen Blut, in den Bereich des Kruges lockte, so lockt auch sie ein rein menschlicher Zug zum Biberpelz hin. Es ist die Sorge um ihre Familie. Sie ist in ihrer Art das, was man eine gute Mutter nennt. Sie beweint mit treuen Tränen ihr heimgegangenes Söhnchen. Mit ihren beiden Töchtern will sie hoch hinaus. Sie sollen auf Gummirädern fahren und auf dem Theater gefeiert werden. Darum sind sie auch Adelheid und Leontine getauft. Zu ihrem dußlichen Vater sagen sie Papa und geben Gutenachtkuß. Für diese Kinder und ihren Papa arbeitet Mutter Wolffin unermüdlich. Für sie raubt sie sich den Schlaf der Nächte. Für sie raubt sie Rehböcke, Knüppelholz und den Biberpelz. Sie ist ein Gemütsmensch. Man gewinnt diese naive

Niedertracht so lieb, daß man ihr zuletzt nichts Böseres wünschen möchte als einen Amtsvorsteher, der nie hinter ihre Schliche kommt.

Aber man möchte noch länger bei Mutter Wolffin bleiben. Der Dichter selbst fühlte dieses Bedürfnis. Sechs Jahre später ist er noch einmal auf sie und ihren Wehrhahn zurückgekommen. Er hat uns dann in wundersamer Weise ihre letzte Lebensstunde gezeigt, in der sie es durch die naive Kraft ihres Wesens wieder dahin bringt, daß ihr gefährlichster Todfeind Versöhnung mit ihr trinkt. Wir erleben auch ihr seliges Ende, wo sie, ohne Schmerz, die Hände jubelnd nach ihrem vorangegangenen Julian langend, plötzlich nicht mehr da ist. Diesen schönen Schlußakt war sich der Dichter schuldig. Er hat uns darüber beruhigt, daß der Wolffin nun doch Gefängnis und Zuchthaus erspart blieb, daß sie im Gedanken an ihr kleines durch den Tod verklärtes Söhnchen dahinging und nun ganz geborgen ist. Freilich war sie auch als Julian Wolffs Witwe, als Frau des Flickschusters Fielitz, der im Nebenamt Wehrhahns Spitzel ist, ihren Weg weitergegangen. Sie hatte sich sogar entwickelt. Sie gibt sich nicht mehr mit Kleinigkeiten ab, wie Wildfrevel, Holz- und Pelzdiebstahl. Sie verübt Größeres. Auf die baufällige, aber hochversicherte Hütte ihres Flickschusters setzt sie „den roten Hahn" und richtet es so ein, daß der Verdacht dieser Brandstiftung auf einen blödsinnigen Jungen fällt. Im Vater dieses Kretins erwächst ihr jener rachsüchtige Feind, den sie aber doch noch in letzter Stunde beim Glase Wein begütigt, weil er selbst ein verbrauchter, lebensmüder armer alter Hund ist, der nur noch bellen, nicht mehr beißen kann, und — weil noch immer die undurchdringliche Dummheit des Herrn v. Wehr-

hahn auf dem Dorfrichterstuhle sitzt. Der irdischen Gerechtigkeit entgeht sie. Aber geholfen hat ihr die ganze Betriebsamkeit ihres unverfrorenen Strebens auch gar nicht. Sie stirbt als arme Frau. Abgesehen von der Schlußszene und einem großartigen Zusammenprallen aller Gegensätze im Gerichtsakt ist „Der rote Hahn" (so heißt die Fortsetzung) ein loseres Stück als der „Biberpelz". War es schon im „Biberpelz" eine überflüssige Wiederholung, daß zuerst Holz und dann erst der Pelz gestohlen wird, so zeigt sich auch die Brandstifterin in keinem anderen Lichte als die Diebin. Wir wissen schon genau, wie sie so etwas anstellt. Daher erwacht das Interesse an ihr erst wieder gegen Ende. Eine Anzahl neuer Personen, die ziemlich verworren auftreten, wie der jüdische Arzt Boxer, ein weibstoller Schmied und sein weltphilosophisch-mephistophelisch lächelnder Geselle, auch Adelheid Wolffs Mann, ein kratzbürstiger Bauspekulant, sie können sich nicht mit den lebensvollen humoristischen Nebengestalten des Biberpelzes vergleichen. Nur der alte Racheengel Rauchhaupt, der Gegenpart unserer Wolffin, könnte in seiner hilflosen Verzweiflung und in seiner Liebe zum trottelhaften Jungen, die erst mit der Gefahr erwacht, in ergreifendsten Lebensszenen stehen.

Während sich der „Biberpelz" immer weiteren Raum auf den Bühnen eroberte (der Sieg ging diesmal vom Wiener Deutschen Volkstheater aus), konnte ihm „Der rote Hahn" auf diesem Wege nicht folgen. Der Dichter hat ihn mit zu lockerer Hand aufs Dach gesetzt.

VIII

HANNELES HIMMELFAHRT

Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder Wurzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönet Himmelslicht." Mit diesen schönen, sein ganzes dichterisches Wesen durchleuchtenden Worten wollte Gerhart Hauptmann 1885 „Das bunte Buch" eröffnen. Wo in diesem „Bunten Buch" die „lyrische Form" allmählich von der „epischen Form" abgelöst wird, steht ein langes Gedicht, das „Die Mondbraut" heißt und den Kontrast zwischen Weltweh und Himmelssehnsucht aus der Seele des Dichters in die Seele eines phantasiebegabten Volkskindes überträgt. Ein armes, verwaistes Bettelkind, Bergliese genannt, hat unter den Fäusten und Flüchen ihres grausamen Pflegevaters bitterlich zu leiden. Er jagt sie bei Nacht aus dem Hause hinaus in Sturm und Schnee. Sie irrt über Feld. Ermattet sinkt sie beim Reisigsammeln vor einer hohen, schlanken Fichte nieder, die im Mondschein himmelan strebt. Bergliese schläft vor Müdigkeit ein. Aber sie ist mondsüchtig und „wandelt durch die Nacht". Sie klettert dem Mond entgegen zum Fichtenwipfel empor, sie will weitersteigen, tritt in leere Luft, und —

> Was dröhnte der Grund, was scholl durch die Nacht?
> Mir schien es ein klagender Ton:
> Sie liegt an der Föhre, sie hat es vollbracht,
> Auf ewig dem Jammer entflohn.

Soweit behandelt das Gedicht einen ganz realen Vorgang, über den alltäglich „Der Bote aus dem Riesengebirge" berichten könnte. Der Dichter aber legt dem realen Vorgang ein seelisches Motiv unter. Dieses seelische Motiv ist die Sehnsucht, die ein vom Weltweh schwer belastetes Menschenkind nach dem Himmel empfindet. Je jammervoller das Dasein, desto höher und schöner die Hoffnung aufs Jenseits. Des Kindes Phantasie hält sich zunächst an das, was aus der Himmelswelt sichtbar entgegenglänzt, an den Mond. Mehr und mehr aber verwandelt sich den schwärmenden Sinnen des Mädchens der Mond in den himmlischen Bräutigam, neben dem der tote Vater, der hienieden als Lump galt, die tote Mutter, die hienieden als Dirne galt, auf ihr verlassenes Kind warten. Das lockt und zieht himmelwärts. Der Mond hebt sie liebend in seinen Sichelkahn; ihrem verzückten Auge tut sich alle Herrlichkeit des Himmels auf:

> **Und Mütterlein steht auf der Schwelle und winkt,**
> **Und Väterlein auch, und der Nachen — er sinkt.**
> **Er sinkt in die duftenden Gärten.**

Für Bergliese war die Erfüllung ihrer Himmelssehnsucht nur ein Traumglück. Aber nun liegt sie am Fuße der Fichte, befreit von allem Weltweh.

Mehrere Jahre später ist der Dichter auf dasselbe Motiv noch einmal zurückgekommen. Mit seiner gereifteren Bühnenkenntnis wagt er, den Vorgang auf das Theater zu bringen. Sein „Hannele" ist eine Schicksalsgefährtin der Bergliese. Vom bösen Stiefvater geplagt und geprügelt, vernimmt auch sie den Lockruf der toten Mutter, den Weckruf des himmlischen Bräutigams. Aber jener Ruf erschallt ihr nicht aus den Wipfeln des Waldes; er kommt

aus den Tiefen des Wassers, in das die Mutter ihr vorangegangen ist. Und der himmlische Bräutigam erscheint ihr nicht mehr, wie der Bergliese, als unpersönliches ungreifbares Himmelslicht, sondern wie den ersten Christen in menschlich vertrauter Gestalt.

Als Gerhart Hauptmann im Spätsommer 1893 das Drama aus Schreiberhau fertig nach Berlin brachte und den Freunden vorlas, hieß es noch „Hannele Matterns Himmelfahrt". Später wurde der Titel in „Hannele" verkürzt, weil vorsichtige Hoftheater alles meiden mußten, was überfrommen Gemütern als Entweihung der Heilandsgestalt und der Heilandsgeschichte gelten könnte. Inzwischen ist man halbwegs zum Urtitel zurückgekehrt und gönnt dem „Hannele" wenigstens seine „Himmelfahrt". Nun drückt sich die Doppelwelt des Stücks, das Diesseits und das Jenseits, schon in der Überschrift aus. „Hannele" war nur das verlassene Bettelkind, das abgerissen und zerprügelt, hungrig und frierend sein fieberndes Elend endlich in den Dorfteich schleppt; war nur die Lumpenprinzessin, wie sie ihre Mitschüler schimpften, nur das störrische Mädel, wie sie die gedankenlose Exaktheit des Amtsvorstehers schilt, der etwas heller als Wehrhahn ist. „Hannele" war nur das hilflose Häuflein Menschenjammers und Weltwehs. Erst durch die „Himmelfahrt" befriedigt sich die Himmelssehnsucht, weidet sich der innere Gesichtskreis: „Millionen Sternchen" blinken nun am Firmament auf; die Stimme Gottes ruft aus den Tiefen des eiskalten Gewässers; freundliche Engel trösten im Traum; der liebe Herr Lehrer verwandelt sich in den lieben Herrn Jesus, der die Kindlein zu sich kommen läßt und den Sünderinnen vergibt. Zugleich weckt in der unschuldigen Kindesbrust sein Name das erste

Ahnen einer Leidenschaft. Sinnlichkeit und Seligkeit werden eins. Im sterbenden Kind erregt sich das werdende Weib. Die Himmelssehnsucht empfindet bräutlich.

Hannele liegt zuletzt verendet auf dem Strohsack des Armenhauses. Aber in der Todesstunde hat sie ihr Kinderglaube selig gemacht. Aus dem Religionsunterricht des Lehrers, aus den geistlichen Liedern, die sie im Kloster gesungen hatte, aus den Heiligenbildern der Dorfkirche, aus den Volksmärchen, die sie von der Mutter gehört hatte, war der Phantasie des träumerischen Kindes eine überirdische Welt aufgegangen. Sie sieht nun diesen Himmel offen. Ihr Herr und Heiland hält sie bei der Hand. Alles, was hienieden „ihren armen Blick" entzückt hatte, alles was sie entbehrt und erhofft hatte, hilft diese Herrlichkeit wie eine wunderschöne Stadt aufbauen. In ihrem Himmel wird nicht bloß gesungen und geliebkost und gebetet, sondern auch rechtschaffen gegessen und getrunken. Ihr Himmelstischlein deckt sich mit allen den guten, appetitlichen Sachen, die das darbende Kind auf Erden nur vom Hörensagen kannte. Nicht bloß „die Milch der weidenden Rinder", „das goldene Brot auf den Äckern", wird dargereicht, sondern auch der Purpursaft der Reben. Auch einen gewandten und galanten Dorfschneider gibt es im Himmelreich. Hannele wird nicht nur eine reine Seele sein, sondern auch eine schön geputzte kleine Himmelsbraut, in Seide glänzend. Das fromme Kind ist in seiner natürlichen Unschuld Weltkind geblieben: alle kleinen Lüsternheiten und Eitelkeiten des Weibes nahm es mit in seine heilige Hoffnung. Alles dreht sich allein um sie, niemand kümmert sich um sonstwen. Das eigene Begräbnis — Hannele Mattern erlebt es im Traum.

Sterbend sieht sie sich tot. Sie sieht die zahlreiche Beteiligung von alt und jung. Sie hört die gute Nachrede, von der die Selbstmörderin sogar heilig gesprochen wird. Die kleinen Schulkameraden müssen ihr manches abbitten, und die Himmelskinder tragen ihren Leib dahin, „sanft, daß sein krankes Fleisch der Druck nicht schmerze". Sie lauscht besonders freudvoll auf, wenn die barmherzige Schwester Martha und der liebe Lehrer Gottwald, so herzerquicklich um sie trauernd, miteinander, als ob kein Drittes hörte, von ihr sprechen. Sie erkennt, daß es nun doch auf Erden eine Gerechtigkeit gibt; während sie selbst so hoch geehrt wird, nimmt der Stiefvater, der sie mißhandelte, das schimpflichste Ende; denn der liebe Herr Lehrer hat es ihm endlich einmal tüchtig gesagt; so tüchtig, daß sich der trunkene Bösewicht vor Schmach und Reue erhängt.

Auf der Bühne sehen wir das träumende, sterbende Kind in seiner ganzen kläglichen Existenz vor uns liegen. Wir hören ihr leibhaftiges Wehklagen, ihr Geplauder; wir hören, wie das Fieber aus ihr spricht; wir verfolgen, wie ihr kranker Zustand wechselt, wie Bewußtsein und Fieberwahn ineinander übergehen. Jede Schwankung im körperlichen Befinden der Sterbenden macht sich bemerkbar; wird der Zustand fiebriger, so kommen böse Träume; tritt etwas Ruhe ein, so tauchen lieblichere Bilder auf. Um sie her walten hilfreiche Hände. Sie verkehrt wachend mit lebendigen Menschen. Zwischendurch aber tritt ihre schwärmende Seele immer wieder in eine andere Welt. In schroffen, mächtigen Kontrasten erscheint der rohe Stiefvater im Traum, erscheint tröstend der Geist ihrer toten Mutter. Es kommen Engel mit Notenblättern, wie das Kind sie auf dem Altarbild mag gesehen haben. Es erscheint, wie der

schwarze Mann, den die Kinder fürchten, der stumme Tod und richtet das Schwert gegen ihr Herz. Engel tragen einen Sarg und legen das tote Hannele selbst hinein. Einige dieser Traumgestalten sind uns vorher als lebendige Menschen bekannt geworden. Der Waldarbeiter Seidel, der das Kind aus dem Wasser zog, die halb vertierten, aber zum Teil doch gutmütigen Armenhäusler, die Diakonissin, die vom fiebernden Hannele mit ihrer toten Mutter verwechselt wird, der Lehrer, den sie für den Erlöser hält; — sie alle haben wir leibhaftig vorher gesehen und sehen sie dann in Hanneles Träumen wieder. Wir nahmen sie zuerst mit unseren eigenen klaren Sinnen wahr und müssen sie dann mit dem verwirrten Sinn eines anderen Wesens wahrnehmen.

Manchmal geht Hanneles wechselndem Fieberzustand gemäß das Wirkliche jählings in die Einbildung über. Schwester Martha war eben noch eine reale Person, und schon ist sie ein verklärtes Traumbild, verquickt mit Hanneles Mutter. Diese Schwester Martha, die dem Krankenbett am nächsten steht, wirkt wie eine Vermittlerin zwischen den Fieberphantasien der Sterbenden und der lebendigen Außenwelt. Mit welcher Meisterschaft vom Dichter durch sie unmittelbar auf das Visionäre hingedeutet wird, hat zuerst Otto Pniower sehr fein bemerkt („Dichtungen und Dichter", Berlin, S. Fischer, S. 355).

So wenig das frommgläubige Hannele mit seiner Himmelssehnsucht eine Rationalistin ist, so wenig wäre dieses kleine Dichtergenie, das vom Himmel her so wunderschöne Verse hört, Anhängerin des sogenannten Naturalismus. Ihr Herzchen schlug höher, wenn die erhobene Stimme des Pfarrherrn den Segen sprach, wenn ein Choral erklang, wenn sie beim Lehrer Gottwald biblische Geschichte hatte,

wenn ihr die Mutter ein Märchen erzählte. Schneewittchens gläserner Sarg, Aschenbrödels gläserne Pantoffelchen begleiten sie in ihren Himmel. Gemischt mit jenen feierlichen Tönen, ist es dieser naiv getragene Ton der Märchenerzählerin, den sie aus ihren Traumbildern wiederhört. Diesen Ton hat die Schauspielkunst zu finden und zu treffen. Es ist ein Ton der Dämmerung. Man möchte an „die blauen Blitze der Nacht" denken, von denen Hanneles selige Mutter raunt. Im Wiener Burgtheater traf Josef Lewinsky als spukhaftes, buckliges buckelndes Dorfschneiderlein diesen Ton. Und auf der Berliner Hofbühne, der dieses Wunderwerk nur allzu rasch entwunden ward, wurde das Verschwommene schaurig schön getroffen durch die leidtragenden Dorfweiber, die auf stillen Sohlen schattenhaft ineinander huschend und mit tonloser Schärfe flüsternd Hanneles Lager umschwirrten. Ist auf diesen Ton einmal das Ganze gestimmt, so läßt sich aus jedem einzelnen eine volle Gestalt schaffen. Am wichtigsten ist für die Bühnendarstellung neben Hannele selbst ihr vergötterter Lehrer, der Weib und Kinder hat, der von des fremden Kindes stiller Schwärmerei nicht das mindeste ahnt, der bei all seiner Menschenfreundlichkeit doch nicht opferfähig genug ist, das sterbende Stückchen Elend in der eigenen Wohnung zu bergen, sondern es von dort ins Armenhaus trägt. Nur in ihrem Traum erscheint er als Hauptleidtragender, der Hanneles keusche Neigung zart erwidert, und als Ministrant beim Begräbnis, der den Schulkindern die Seite des Gesangbuchs angibt, worauf der Text des Grabliedes steht. Dann tritt er, wieder nur im Traum, schon halb verwandelt, als Mahner und Warner ihrem bösen Stiefvater machtvoll entgegen. Zuletzt

erweckt er das Hannele von den Toten, wie Jesus Christus des Jairi Töchterlein, und öffnet ihr in Heilandsgestalt mit Mutterchens Himmelsschlüsselblume den herrlichsten Himmel, gütig bedeutend, wundervoll redend. Und nun Hannele selbst! Um diese Gestalt schauspielerisch ganz zu verderben, dazu gehört schon ein vollgemessenes Maß von Talentlosigkeit; um ihr ganzes Innere zu zeigen, dazu bedarf es einer dem Dichter und gerade diesem Dichter kongenialen Naturkraft, die kindhaftes, tiefes, phantasievolles Empfinden mit vollendeter künstlerischer Reife und auch mit Humor vereinigt.

Unter den ersten, die vom Dichter selbst das wundersame Traumstück hörten, befand sich der damalige Chef der königlichen Bühnen in Berlin, Graf Hochberg, des Dichters engster Landsmann. Er stand sofort im Bann dieser heimatlichen Poesie. Es war für ihn kein Zweifel, daß dieser Poesie die Bühne bereitstehen müsse. Und am 14. November 1893, am Abend vor Hauptmanns 31. Geburtstag, ward „Hannele" im königlichen Schauspielhause in Berlin zum erstenmal auf eine Bühne getragen. Erst jetzt mußte Graf Hochberg erkennen, wie verschieden über das Werk geurteilt werden konnte. Wie hat man um dieses Kind gezankt und gezetert! Die Frömmler wollten es den Sozialdemokraten, die Sozialdemokraten den Frömmlern unterschieben. Die einen ärgerte aufwiegelnde Kritik sozialer Zustände, die anderen ärgerte „Mystizismus" und „Kirchlichkeit". Sogar hygienische Gründe wurden ins Feld gerückt; weil der Gestalt des stummen Todes einige überreizte Frauennerven nicht standhielten, verleugnete man die sonstige Gegnerschaft gegen Theaterzensur und rief schlankweg nach der Polizei. An das Ohr des Monarchen

drängten sich Flüsterstimmen, die von Gotteslästerung raunten, weil sich dem kleinen Hannele das Bild des angebeteten Schulmeisters mit dem Bilde des Heilands im Fieberwahn verwebt. Der Hof- und Garnisonprediger Emil Frommel soll eigens ins königliche Schauspielhaus entsandt worden sein, um über den blasphemischen Charakter des Stückes ein vertrauliches Gutachten abzugeben. Aber man war bei der Wahl des Begutachters an den Unrechten gekommen; denn man war an einen Dichter gekommen. Frommel ging tief ergriffen und poetisch gehoben aus der Vorstellung, die er noch einigemal mit steigender Liebe für das arme Hannele besucht haben soll. Vom Angstschrei dieser gequälten Kreatur schien man, wie vorher von den „Webern", ein tausendfaches Echo in den Scharen der sozial Unzufriedenen zu befürchten, während umgekehrt Nicolais geistige Nachkommenschaft den Dichter einen Frömmler schalt, der uns ins finstere Mittelalter zurückführen wollte.

Wie der fromme alte Weber Hilse in Langenbielau, der auch sein Weltweh nur aus Himmelssehnsucht trug, kommt das kleine Hannele von den pietistischen Gärten Schlesiens her. Die Armenhäusler, die Hanneles Sterbelager umlärmen und umlungern, reden den Dialekt der schlesischen Berge. Aber das Schlesiertum liegt nicht bloß im Armeleutedialekt. Wie tief schlesische Volksart in diese Dichtung versenkt ist, hat vor allen andern der Schlesier Gustav Freytag erkannt, der ein Jahr vor seinem Tod die Traumdichtung des jungen Stammesgenossen besprach. Freytag rühmte die Bühnenkenntnis, mit der Hauptmann hier „etwas geschaffen hat, was nur ein echter Dichter, vielleicht nur einer aus dem Regierungsbezirke des Berggeistes Rübezahl ersinnen konnte." Während sich ein Teil der Tages-

presse über den „naturalistischen“ Anfang ebenso erboste, wie über das „symbolistisch-mystische“ Ende des Stücks, sah in Übereinstimmung auch mit Spielhagen der alte, die poetischen Mittel des Kontrastes genau kennende Verfasser einer „Technik des Dramas“, daß „erst auf der Grundlage der gemeinen, harten Wirklichkeit des Daseins, des Kampfes mit der Not, der Schwäche und sittlichen Verderbnis die Poesie des idealen Inhalts, welchen frommer Glaube dem Kinde des Volks zuteilt, verständlich und ergreifend wird.“

„Hanneles Himmelfahrt“ ist ein Ergebnis des Aufenthalts, den Gerhart Hauptmann seit 1891 wieder in Schlesien genommen hatte. Hier traten dem gereiften Dichter heimatliche Kindeseindrücke mit gesteigerter und gereinigter Kraft wiederum vor die Seele. Wer bei dem langgestreckten, am Fuß einer hügelan steigenden, bewaldeten Wiese gelegenen Bauernhause, das damals Carl und Gerhart Hauptmann mit ihren schwesterlichen Frauen noch gemeinsam bewohnten, vorüber ins meilenweit hingelagerte Dorf Schreiberhau wandert, kann auf der Landstraße den Armenhäuslern begegnen, dem stottrigen, schlottrigen Vater Pleschke, der fromm gewordenen Zuchthäuslerin Tulpe, der Straßendirne Hete, die noch nicht Betschwester geworden ist, dem Flegel Hanke; auch wohl dem Maurer Mattern, der im Stück nur Schreckgespenst des Traums ist. Am Verkehr mit Volk und Natur hat sich auch hier des Dichters Kunst gestärkt. Auch diese Dichtung wurzelt im Weh der Erde. Doch ihren Scheitel krönt Himmelslicht.

Dieses aus Lust und Schmerz gefügte Werk widmete der Dichter der Frau Marie Hauptmann, gebornen Thienemann, mit Worten, auf denen Abschiedsstimmung liegt.

IX

FLORIAN GEYER

Seit dem Tiberiusdrama hatte sich Gerhart Hauptmann in der Wahl dramatischer Stoffe nicht wieder aus seinem Land und seiner Zeit entfernt. Denn die drei Stücke, die in der östlichen Umgebung Berlins spielen (Das Friedensfest, Einsame Menschen, Der Biberpelz) stehen noch unter schlesischem Einfluß, und das „Schauspiel aus den vierziger Jahren" führte in eine Zeit, die noch nicht hinter lebender Menschen Gedenken lag. Jetzt erst wagte der Dichter wieder einen Sprung in andere Zeit und anderes Land. Bei seiner Beschäftigung mit den sozialpolitischen Bewegungen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit war ihm ein Buch in die Hände gefallen, das den großen deutschen Bauernkrieg behandelt, und dessen Verfasser ein alter vormärzlicher Demokrat, der schwäbische Pfarrer Dr. Wilhelm Zimmermann, ist. In seinem wissenschaftlichen Wert wird dies Buch von der Geschichtforschung für abgetan erklärt. Aber es ist mit populärem Schwung geschrieben. Als Hauptmann dieses Buch las, steckte ihn der Enthusiasmus an, womit Zimmermann die Gestalt des ritterlichen Bauernführers Florian Geyer hervorhebt. Und noch unter dem Eindruck sozialpolitischer Weberstimmung, noch bevor er an den „Biberpelz" und „Hannele" ging, entschloß er sich, Florian Geyer zum Helden eines historischen Dramas zu wählen.

Während des Sommers 1894 war er von einem mehrmonatigen Aufenthalt in Newyork und Umgegend, wo er Gattin und Söhne bei alten Freunden aufgesucht hatte,

eben heimgekehrt. Nun hielt er sich längere Zeit in Rothenburg ob der Tauber auf, kam auch nach Würzburg und Schweinfurt, und in Nürnberg ergriff ihn aufs tiefste die alte, starke, deutsche Kunstgewalt der Adam Kraft, Veit Stoß und Peter Vischer. Dann ging er nach Schreiberhau zurück, um seine Arbeit vorläufig abzuschließen. Während des Frühlings 1895 brachte er seinem Freund Brahm, der sein erstes Direktionsjahr im Deutschen Theater durch den Erfolg der „Weber" geborgen hatte, ein starkes Manuskript nach Berlin. Auch dies Werk las er uns vor, erklärte aber gleich anfangs, es eigne sich von allen seinen Stücken am wenigsten zur Vorlesung, weil es sich von allen seinen Stükken am meisten fürs Theater eigne. Die Vorlesung gab kein klares Bild und auch keine rechte Hoffnung auf Gelingen der Bühnenaufführung. Aber der Dichter selbst blieb seiner Sache so sicher, daß er im Herbst 1895 daran dachte, mit Felix Hollaender zusammen das Theater des Westens in Charlottenburg zu übernehmen und hier zunächst ganz nach seinen eigensten Intentionen den „Florian Geyer" aufzuführen. Er ging dabei vom richtigen Gefühl aus, daß ein Bühnenwerk nicht im Buche schon fertig sei, sondern erst wenn der Vorhang über dem letzten Akt fällt, und daß der Verfasser bis zu diesem letzten Punkt die Oberhand im Spiel haben müsse. Alte Ideale poetisch-plastischer Schauspielkunst wurden wieder lebendig, aber für diesmal scheiterte der Plan. Am 5. Januar 1896 kam „Florian Geyer" in Berlin aufs Deutsche Theater. Das weitschichtige Werk, nicht zum besten dargestellt, erfuhr eine sehr stürmische Aufführung, der dann nur wenige Vorstellungen folgten. In dem Sturm jener ersten Aufführung kam es zu drolligen Szenen. So rief ein werter Mann, der

sich mehr auf Witz als auf Wissenschaft verstand: „Das ist doch nicht der Florian Geyer, den wir alle kennen und lieben!“ Der Brave hatte keine Ahnung, wie wenig auch die gelehrtesten Kenner des Bauernkrieges von Florian Geyer wissen.

Daß er Franke war, ist sicher. Seine Burg Giebelstatt ragte unweit des Würzburger Bischofssitzes in dieses schöne Land hinein. Er war aus altem Rittergeschlecht. Sein Vater und mehrere Brüder überlebten ihn. Zum Weibe ward ihm ein Fräulein von Grumbach angetraut, deren Sippe ganz in der Nachbarschaft auf Schloß Rimpar saß. Durch diese Ehe bekam er zum Schwager den glänzend begabten Abenteurer Wilhelm von Grumbach, der nach einem Leben voll kühner Eroberungsgelüste und wilder Händel endlich 1567 in Gotha hingerichtet wurde. Die Sage geht, zu den vielen Gewalttaten dieses Herrn gehöre auch die hinterlistige Ermordung seines eigenen Schwagers Florian Geyer. Soviel ist gewiß, daß die beiden Schwäger Todfeinde waren, als Florian Geyer 1525 fiel. Sein früher Tod nach einem ritterlichen Leben, von dem auch bauernfeindliche Chroniken und Volkslieder nichts Nachteiliges zu melden wissen, läßt seine Gestalt in einem reineren Lichte erscheinen, als jenen Götz von Berlichingen, dessen treuloses, räuberisches Verhalten weder die ahnenstolze Pietät später Enkel noch die dichterische Verklärung durch Goethe vor dem Richterspruche historischer Forschung retten durfte. Nicht so erkenntlich den Augen des Historikers steht mit seiner dunklen Schar Florian Geyer. Desto mehr muß es dichterische Phantasie reizen, von ihm ein deutlicheres Bild aus dem Grunde des Zeitalters aufsteigen zu lassen.

Gerhart Hauptmanns Drama teilt sich in ein Vorspiel und fünf Akte. Die Zeit der Handlung liegt zwischen Ostern und Pfingsten 1525. Würzburg, Rothenburg, Schweinfurt sind die drei Hauptorte der Handlung. Das Vorspiel beginnt vor der Schlacht bei Weinsberg auf dem Würzburger Bischofsschloß. Wir sehen die bedrängten Umstände der bauernfeindlichen Ritterschaft. Der fränkische Adel ist versammelt und erwartet den Bescheid seines bischöflichen Herzogs. Das Vorspiel scheidet sich in zwei Teile. Im ersten Teile werden durch ein Schreiberseelchen des Ritters die „Zwölf Artikel" bäuerlicher Ansprüche vorgelesen, die hier teils empörend, teils beängstigend wirken, wie das Weberlied in Fabrikantenkreisen. Im zweiten Teile spricht der Bischof-Herzog zu den Rittern. Dem Bischof-Herzog ist es auf seinem Schlosse nicht mehr geheuer; der ebenso kluge wie feige Kirchenfürst trägt, wie sein Zeitgenosse Eck sich ausdrücken würde, „einen Hasen im Busen", aber er weiß dieses Hasenpanier so diplomatisch und wohlrednerisch zu drapieren, daß die große Mehrheit der Ritter nichts merkt, und die Zurückbleibenden dem entweichenden Herrn Hab und Haus hüten werden. Unter den Rittern, den „festen Junkern", die in den aufgestandenen Bauern nur Gesindel, in der Bauernbewegung nur den Umsturz von Recht, Sitte, Ordnung sehen, heben sich mit kleinen, feinen Zügen, anfangs nicht leicht zu sondern, dann sehr unterschiedlich, Typen ab, wie sie auch in den politischen Kämpfen unserer Gegenwart wiederkehren. Aber dieser Schar fehlt auch der Opponent nicht: der freigesinnte Edelmann, der offen und kühn die gerechten Beschwerden des Bauernstandes anerkennt und aus seiner Abneigung gegen Junker und Pfaffen kein Hehl macht. Unter

einfältigen Haudegen, großmäuligen Emporkömmlingen, geistlichen Fanatikern, geschmeidigen Höflingen ist Wolf von Hanstein der geistige Nachfahr Ulrich von Hutten's und Franz von Sickingen's. Er ist in dieser Ritterrunde der Stellvertreter und Sachwalter Florian Geyers. Der gilt diesem Junker- und Pfaffenkreis als die Seele aller Feindseligkeit. Sein Geist geht schreckhaft und gehaßt durch die Versammlung. Körperlich muß ihn daher ein anderer vertreten. Dieser andere leitet unser Interesse am Helden aus dem parlamentarisch gehaltenen Vorspiel ins Drama selbst über.

Der erste Akt hält uns noch in Würzburg auf. Wir sind in der Kapitelstube der Neumünsterkirche. Nebenan ist Dankgottesdienst. Die Kapitelstube schmückt sich mit grünen Reisern. Unter Führung Florian Geyers haben die Bäurischen Würzburg in Besitz genommen. Der Siegestaumel ist gewaltig. „Das Glück schneiet mit großen Flokken", jubelt im Übermut Florian Geyers Feldschreiber Lorenz Löffelholz. Aber bald darauf muß derselbe Lorenz Löffelholz klagen: „Bös Ahnen nestelt sich an mich." Die stolzen Ritter vom Bischofssitz müssen unten in der Kapitelstube antreten, um mit der bäuerischen Übermacht zu unterhandeln. Die kecken Spötter und Schimpfer aus dem Vorspiel finden sich murrend bereit, jene „Zwölf Artikel", die sie so feindlich glossierten, für Recht und Gesetz anzuerkennen. Die Bäurischen lassen es dabei ihrerseits an hochfahrender Schadenfreude nicht fehlen; ihre Begehrlichkeit steigt. Die mannigfaltigsten Interessen der Einzelnen geraten in Wirrwarr. Den Siegern gebricht es an Eintracht. Quot capita, tot sententiae! könnte der humane und humanistische, gegen die Scholastik aufgebrachte Rektor Besen-

meyer, der freudig zu Florian Geyer steht, in seinem Heidenlatein sagen. Das bäurische Element selbst tritt fast zurück hinter all den Rittern und Bürgern, Geistlichen und Gelehrten, Schreibern und Kriegsknechten, die irgendein wirklicher oder eingebildeter Vorteil der eigenen Person auf diese Seite geschlagen hat. Es hallt wider von Worten wie Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, aber jeder legt in diese Worte seinen besonderen Sinn. Äußerlich entwickelt sich ein farbiges bewegtes Bild. Noch ehe die Einzelnen in das ehrwürdige Kirchengemach eintreten, sehen wir mit den begierigen Augen derer, die zum Bogenfenster auf die Straße hinabschauen, das Getriebe draußen vor dem Dome. Da hebt sich schwer von seinem Rößlein der volle Wanst des Odenwälder Bauernhäuptlings Jakob Kohl. Dann reitet auf seiner Schindmähre Götz von Berlichingen heran; er hat mit Goethes biederm Helden kaum mehr als den Namen, die eiserne Hand und etliche Schicksale gemein; sonst ist er ein kurzes „Nußknackerlein", voller Unfried und Tücke. Wir sehen Florian Geyers Schwager in die Tür treten, den äußerlich glänzenden, innerlich rohen Ritter Wilhelm von Grumbach, der im Trüben dieser Händel nach bischöflichem Gut fischen möchte. Endlich tönt Jubel die Gassen herauf. Sie grüßen draußen den Helden des Tages, den Einzug Florian Geyers in Würzburg. Nun sitzt er ab, nun tritt er ins Gotteshaus, nun erscheint trunken von Wonne und Wein sein treuer verwilderter und verwelschter Kriegsgesell Tellermann, und endlich, nach Predigt, Gebet und Segen, ist er selbst im Zimmer, der schwarzgeharnischte Sieger.

Gleich seinen ersten Worten merkt man's an, daß ihn zuvor Rektor Besenmeyer richtig beurteilt hat: „Ein bren-

nendes Recht fließt durch sein Herz." Auch der bürgerlich gewordene Ritter von Menzingen, der Schultheiß Bezold, der junge Diakonus im Dom und vor allem Tellermann und Löffelholz hangen an diesem Helden. Aber schon mußte Löffelholz sorgend bekennen: „Sie denken nit alle so wie wir"; und je dichter sich die Stube füllt, desto bedenklicher zeigt sich's, daß Florian Geyer über diese buntscheckige Siegerschar „in keinem Weg" die unbestrittene Herrschaft hat. In diesem Durcheinander von Wünschen und Meinungen hebt am ruhmvollsten Tage seines Lebens der Held schon den Fuß auf zum Schritt ins tragische Verhängnis. Ein feiner Diplomat, ein weiser Staatsmann, ein gewalttätiger Tyrann hätte dieser zügellosen Schar den Herrn gezeigt, mit dem überwundenen Feind paktiert und sich die Führerschaft erzwungen. Denn je verrannter der Haufe, desto günstigere Zeit für die Despoten. Von alledem aber lag in Florian Geyers Natur so wenig, und alles Tragische ist entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig; meist ist es beides. Er ist, modern gesprochen, kein Realpolitiker, sondern ein Idealist. Florian Geyer, ein ganzer Mann, ist doch nur einen halben Weg gegangen. Den verbündeten Rittern galt er als Bauer, den Bauern blieb er trotz der Lockenschur ein Ritter, und die Geistlichkeit sah in ihm den Ketzer. Er hat nach eigenem Rechtsgefühl gehandelt, aber schon wuchs aus seiner Saat etwas hervor, was seinen Willen überwucherte. Draußen in der Stadt tobt noch der Siegesjubel. Das Volk schlägt aus. Man will an den Überwundenen sein Mütchen kühlen. Weinsbergs böses Beispiel wirkt nach. Die Unterhändler des Bischofs finden nicht das freie Geleite durch die Stadt, das Geyer ihnen zugesichert hat. Weiber möchten

zu Hyänen werden, und alle diese Rechtswidrigkeiten geschehen unter dem Feldgeschrei: ‚Vivat Florian Geyer!' Geyer aber handelt nun nicht, sondern redet. Er wirft sich nicht zum alleinigen Herrn der Situation auf, sondern plädiert für einen vielköpfigen Kriegsrat. In ehrlichem Pathos leitet er die Wut in eine symbolische Handlung ab, zu der sich nun die Getrennten vereinigen. Ein Stoß des Messers in die Kirchentür bedeutet für sie einen Stoß „mitten ins Herz" des Feindes. So findet jeder, der Soldat wie der Pfaff, der Anarchist wie der Bürger, der Bauer wie der Gelehrte, der Feste wie der Schwankende irgendein Herz, in das er ohne Blutvergießen mitten hinein stechen kann. Statt des festen einen Herrenwillens waltet ein Vielerlei.

Der zweite Akt spielt in Rothenburg. Geyer ist in der Stadt. Wenn im Vorspiel die äußere Handlung in zwei Teile, Verlesung der Artikel und Ansprache des Bischofs, zerfällt, wenn im ersten Akt die Stimmung von der Siegesfreude zu heißer Zwietracht umschlägt, so sind auch im zweiten Akt zwei Teile zu unterscheiden. Der erste ist wieder zuständlicher Art. Der zweite bringt die tragische Wendung. Dieser Akt erinnert, nicht nur durch anschauliche, breite, den Fortgang der Aktion hemmende Schilderung von Zuständen, sondern auch durch die Szenerie zunächst an den dritten Akt der „Weber". Auch hier sind wir in einer Schenkstube: am Marktplatz von Rothenburg beim Gastwirt Kratzer, der zur Bauernpartei gehört und ihr stiller Vertrauensmann ist. Weinselige Bürger plärren die großen Schlagworte der Zeit her wie Bundschuh und Evangelium. Die Reformationsstimmung ist so stark, daß sie sich schon zu Spott und Hohn entschließt. Ein anti-

papistischer Hausierer ruft die neuesten Flugschriften aus, und in dieser Marktschreierei vergegenwärtigen sich alle Gewalten des Zeitlaufs: Ablaßkram und päpstliche Weltherrschaft, der Opfertod von Hus und Savonarola, Huttens letzte Tage und Thomas Münzers Streit mit Luther. In glücklichster Weise dient die Episode zur Charakteristik der Zeit, der Zeitstimmung wie der Lage des Augenblicks. Unter diesen bunten Gestalten, die nur als episodische Merkmale der Zeit erscheinen, begegnet uns so mancher Bekannte aus der Würzburger Kapitelstube. Auch Rektor Besenmeyer, der Humanist, ist dabei; er hat unterwegs eine todmüde, zigeunerhafte Dirne aufgegriffen und schafft ihr barmherzig bei Kratzer Unterschlupf. Der Dichter wurde auf die unheimliche, heimatlose Gestalt der „schwarzen Marei" durch die schwarze Hofmännin aus Böckingen bei Heilbronn geführt. Diese Petroleuse des Bauernkriegs war mannhafter als alle Männer. Ihre Zaubersprüche hatten fortreißende Macht. Ihr Segen, der ein Fluch war, tat das Seinige, um die Bauern durch jene Weinsberger Greueltaten ins sittliche Unrecht zu setzen. Gerhart Hauptmanns schwarze Marei ist freilich nur ein Schatten dieser Gestalt. Sie ist zahmer und scheuer. Der Dichter hat die Böckingerin dem Käthchen von Heilbronn angenähert. Wie das Käthchen in hündischer Treue ihrem Ritter folgt, so die schwarze Marei dem Florian Geyer. Wie sich das Käthchen mit dringlicher Kunde den Atem ausläuft, so kommt über Nacht die schwarze Marei mit Hiobsposten von Würzburg nach Rothenburg gerannt. Am Ziel sinkt sie übermüdet in todesähnlichen Schlaf, und während beim Kratzer an den verschiedenen Wirtstischen die „Läufte" beredet werden, während durch wimmelnde

Gestalten die damalige Welt im Kleinen erscheint, liegt hinten, unbemerkt und ungestört, wie sein schlafendes, schwarzes Verhängnis, Florian Geyers schwarze Marei.

Aber die schwarze, treue Marei ist nur das Scheinbild seines Schicksals. Leibhaftig verkörpert sich dieses Schicksal in einer Männergestalt. Gleichfalls in Kratzers Wirtshaus zu Rothenburg tritt er zur selben Stunde ihm entgegen. Wie den Wallenstein sein Buttler umkreist, so umkreist den Florian Geyer sein Schäferhans. Der Schäferhans, ein einfältig frumber Landsknecht, der sich gegen seine bäuerischen Brüder nicht will brauchen lassen, aber ein in der Soldateska verrüdeter Rauf- und Saufbold, wollte in der Glut des Branntweins dem verhaßten Bilderstürmer Karlstatt, der ebenfalls bei Kratzer untergekrochen ist, ans Leben, wird aber von dessen Mut der Demut abergläubisch gebannt, dann jedoch durch Lärm und Spottlied gegen den eingetretenen Florian Geyer, mit dem er schon vor Pavia Händel hatte, so aus der Maßen frech, daß dieser ihn mit einem Faustschlag ins Gesicht niederwirft.

Florian Geyer trifft mit diesem sinnbildlichen Faustschlag die ganze Wildnis und Wüstheit des Zeitalters und beweist, daß sein Herz dem niedern Volk, aber nicht dem verrotteten Pöbel gehört. Zwar liegt der Schäferhans jetzt bewußtlos am Boden. Aber es kommt ein Tag, da er den Florian Geyer zum zweitenmal treffen wird. Jetzt hat Florian nur seinen verräterischen Schwager Wilhelm von Grumbach zur Seite, und hinten im Dunkeln auf der Bank schläft noch immer, durch keinen Schäferhans zu erwecken, und auch nicht zu erwecken, als das Volk seinen Helden umjauchzt, und der Held zu seinem Volke spricht, die schwarze Marei. Man hatte ihrer und ihrer Hiobsposten

lange vergessen. Nun aber wird sie doch geweckt, und sie bringt stockend, unbeholfen, maulfaul vor Müdigkeit, mürrisch aus Ohnmacht, mühsam hervor, was sie weiß, und was ihr mitgegeben ist. Auf einen Ruck sind wir damit in die seit Würzburg fortgeschrittene Aktion hineingerissen. Wir erfahren mit Florian Geyer und den andern, wie sich seit jenem Siegestag alles gewendet hat, wie verzweifelt es um die bäurische Sache steht. In der Böblinger Schlacht fielen gegen den Truchseß von Waldburg zwanzigtausend Bauern. Aber auch in Würzburg selbst steht es schlimm. Während sich Florian Geyer unheilvollerweise hierher nach Rothenburg „verschicken" ließ, wurde dort gegen seinen Willen und wider Versprechen beschlossen, die bischöfliche Burg anzugreifen. Nur Tellermann hatte sich widersetzt. Er wurde für diese Treue zum Herrn ins Eisen gelegt. Die andern samt Geyers schwarzem Haufen wagten den Angriff und wurden schmählich niedergemetzelt. Als Geyer diese Nachrichten von der schwarzen Marei empfängt, verläßt ihn sein Vertrauen zur Sache. Solange er nur von der Übermacht des Feindes bei Böblingen hörte, erscholl immer wieder sein ermunternder Ruf: „Gen Würzburg". Als er aber vom Wortbruch der Freunde hört, verstummt sein Ruf; anstatt die Rothenburger Geschütze zu fordern, legt er selbst Stück für Stück seine eigenen Waffen ab. Er denkt ans Kloster. Dieser Akt, in allen Tonarten spielend, endigt mit einem elegischen Akkord. In der entscheidenden Stunde, vom Orte der Entscheidung weit entfernt, hält sich Geyer damit auf, einem einzelnen Mann die Faust ins Gesicht zu schlagen und zum Fenster hinaus eine schöne Volksrede zu halten. Ist das sein Charakter oder sein Schicksal? Statt frischer Tat Sinnbild und Worte!

Der dritte Akt führt nach Schweinfurt. Die tiefe Niedergeschlagenheit, in der wir Florian Geyer verließen, hat inzwischen alle Beteiligten ergriffen. Die Lage ist für die Bauern schlimmer geworden. Jetzt, da es zu spät ist, geschieht, was Geyer schon in der Würzburger Kapitelstube gewollt hatte, jetzt, da der rechte Augenblick bereits verpaßt ist, hat der bäurische Kriegsrat einen Landtag aller Genossen nach Schweinfurt berufen. Aber alle Schwachen und Schwanken sagen ab, und der Festen bleiben nur wenige. Wir sehen unsre alten Bekannten aus der bäurischen Gruppe nacheinander in die Schweinfurter Ratsstube treten. Jeder weiß was Neues, keiner was Tröstliches. Einer gibt dem andern die Schuld am Unglück. Aus allen diesen Vorwürfen, dieser eigensinnigen Borniertheit, diesem Schimpf und Groll und Zank entrollt sich eins der trübsten Gemälde deutscher Vergangenheit, deutscher Zerklüftung und Zerfahrenheit: im Dienst für eine Sache das vielspältigste Wesen. So verläuft vom dritten Akt der erste Teil.

Den zweiten Teil beherrscht Geyer selbst: still gefaßt und ohne Vertrauen, ein Besiegter in der Größe des Siegers. Er ist gütig gegen seine Getreuen, nimmt für seine Gleichheitsbestrebungen gelassen den naiven Dank eines hausierenden Juden hin, zerschneidet mit einem kurzen, messerscharfen Wort das Tischtuch zwischen sich und seinem Schwager Grumbach und ignoriert verächtlich jenen Jakob Kohl, der bei Würzburg den Hauptkarren verfahren hatte. In dieses wartende Rumpfparlament bricht eine gräßliche Szene ein, die auch Geyers Blut wild aufrührt. Ein altes Weib führt ihren zu Kitzingen beim Einzug der Markgräflichen mit zahllosen andern Bürgern geblendeten

Sohn herein. Im Irrsinn ist sie bekehrt zum ältesten Glauben; alle Menschen, besonders aber den Luther und den Geyer verflucht sie; Gott und allen Heiligen singt sie Lob. Der Wut und dem Wahn ihres Wehs begegnet Geyer sanft, ergeben und mildtätig. Dann aber feuert es, wie aus einem langverhaltenen Krater, flammenspeiend hervor, und sehr verschieden von den Hadereien, Nörgeleien und Ärgereien der andern, hält er ein Strafgericht über alle die Halben, Ungetreuen, Unverträglichen, Habgierigen, Eigenmächtigen, Eitlen, die ihm seine Sache verdorben haben, „eine Sache, die Gott einmal in eure Hand gegeben hat und vielleicht nimmer.“ Es ist wieder bloß in Worten ein Strafgericht, aber die ganze derbe Ausdruckskraft des lutherischen Zeitgeistes steht diesem ritterlichen Helden zu Gebot, und auch das welterschütternde Hohngelächter, in das Goethe seinen Götz vor den Heilbronner Ratsperücken ausbrechen läßt. Die Macht seiner Persönlichkeit wirkt durch diesen emphatisch ausgeschrienen Seelenschmerz stärker als bisher. Er beugt sie alle nieder. Am erschütterndsten wirkt er auf den armen dicken Jakob Kohl, der nun ganz zerknirscht ist. Und doch! So hoch Geyer über den andern steht, so bestätigt und bestärkt sich der erste, aus der Würzburger Kapitelstube geholte Eindruck: Geyer ist nicht der Mann, diese tobenden Zeiten zu führen. Noch eh er, zum letzten Verzweiflungskampf um Leben und Tod, begleitet von den Treugebliebenen und einem wieder Treugewordenen, dem reuigen, rührend lächerlichen Jakob Kohl, davon schreitet, umfaucht ihn sichtbar schon ein Hauch des Todes. Er läßt seinen Löffelholz im Sterben zurück. Er rückt in ein Feld, wo er eines Feldschreibers nicht mehr bedürfen wird.

Während des vierten Aktes sind wir wieder in Kratzers Herberge am Markt zu Rothenburg. Der Ort ist derselbe, aber wie anders die Stimmung! Ringsher brennen die Dörfer. Der Glutschein steigt über die nächtlichen Dächer der Stadt. Unter den Bürgern Rothenburgs herrscht eine reaktionäre Strömung. Die kleinen selbstischen Interessen kommen zum Vorschein. Man will Fried im Land und sich ducken. Nur eine Minderheit vertraut noch auf den Götz und den Geyer und läßt sich von herumziehenden Spielleuten die neuen Volkslieder auf diese Helden vorbänkeln. Die Gegenpartei antwortet mit Spottliedern auf Thomas Münzer und Martin Luther.

Der Standhaftgebliebenen Hoffen richtet sich auf den Schweinfurter Landtag. Als Geyer von Rothenburg nach Schweinfurt geritten war, scheint die schwarze Marei in der Herberge zurückgeblieben zu sein. Während Gevatter Schuster und Schneider sich „kleines Lauts" zur Ruhe trollen, liegt sie wieder hinten auf ihrer alten Bank und schläft. Aber ihre Träume stehen in der Feldschlacht bei Geyer und seinem Tellermann. Sie ist nicht das einzig Unheimliche in der jetzt so unwirtlichen Herberge. Wie aus der Nachtluft gebildet, steht plötzlich vor dem erschreckten Wirt sein gefährlichster Gast, Andreas Karlstatt, der Bilderstürmer. Eine ganz gescheiterte Existenz! Mutlos und unwillkommen kehrt er von Würzburg zurück, das sichtbare Gespenst einer verlorenen Sache. Er spricht jetzt das Wort aus, worin sich die ganze Tragödie spiegelt: „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen, allenthalben, ist aber alles wiederum verfaulet in Finsternis!" Karlstatt ist nicht der einzige, der in dieser düstern Nacht die Herberge des armen Kratzer heimsucht. Von Marei

sofort aus dem Schlafe heraus von weitem erkannt, kommt Geyer mit anderen Abgeordneten, darunter Menzingen und Rektor Besenmeyer, vom Schweinfurter Landtag zurück. Unverrichteter Sache! Gegen Würzburg, wo nach Karlstatts Äußerung die Hölle ist, Leute anzuwerben, um seinen schwarzen Haufen wieder herzustellen, ist auch vergebliche Mühe gewesen.

Still in sich gekehrt sitzt er wieder an Kratzers Tisch, auf den seine verlorene Hand Kreidefiguren hinmalt, während seine Gedanken um das deutsche Schicksal kreisen. Wir kennen diese Situation schon, aber wir sehen jetzt tiefer in sein Inneres. Sein Lebenszweck schwindet. Sein Traum verschäumt: „Der heimliche Kaiser muß weiterschlafen, die Raben sammeln sich wieder zu Haufen." Sein weit und frei gebliebener Blick, der nur manchmal das Nächste nicht sah, sucht über den großen Wassern das neu entdeckte Land, und während sich die Propheten um ihn her, der Humanist und der Bilderstürmer, durch gelehrte Disputationen über das Seinsollende die ängstliche Zeit vertreiben, erwacht in ihm das Weltkind. Er begehrt Musik und Tanz. Tändelnd scherzt er mit seiner hundstreuen Dirne, deren lange Strähnen dem Ketzer lieber sind als das Haar der allerseligsten Jungfrau. Da plötzlich unterbricht ein anderer Ton dieses ganze müßige Brüten über ein gesuchtes und nicht gefundenes Glück. Der schwerverwundete, sterbende Tellermann, den Stumpf einer schwarzen Fahne in der Hand, stürzt taumelnd im irren Fieberwahn herein. Bei Königshofen ging wieder eine Schlacht verloren. Götz hat Verrat geübt. Dieser Todeskampf Tellermanns mitten unter denen, mit denen er zusammenhielt, ist die mächtigste Szene im Drama. Es ist, als müsse nun

jeder Einzelne in sein Grab steigen. Wir werden keinem von ihnen mehr begegnen. Nur Geyer nimmt noch einmal den stummen Dienst seiner Dirne in Anspruch. Er läßt sich noch einmal den schwarzen Harnisch umlegen und trägt sein Letztes in den letzten Kampf. Jetzt, da er einer göttlichen Sache gedient hat, will er keinem König mehr dienen. Er ist schon dem Grab vertrauter als dem Diesseits. „Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode?" fragt er. „Bei Sankt Gertrauden", antwortet Marei. „Wo ist man die zweite Nacht nach dem Tode?" fragt er wieder. „Bei Sankt Michel", antwortet Marei. „So will ich übermorgen Sankt Gertrauden und über drei Tagen Sankt Michel von euch grüßen."

Vom alten Bänkelsänger läßt er sich eins der Volkslieder, die über ihn durchs Land zogen, als Nänie singen. Er weint. „Ihr Herren, ich schäme mich nit vor euch. Ich habe nit um mich geweint!" Er lächelt bitter seines Ruhms, seines Segens für Deutschland: „Ich hab gedacht, ich wollt Wandel schaffen. Wer bin ich, daß ich's gewagt." Er selbst fällt in den Ton der Lieder, die das Volk von ihm singt. Er denkt huldigend der Großen, die ihm vorangegangen sind, des Sickingen und des Hutten. Sein Feuer flackert noch einmal auf. „Lustig Brüder! Warum sollen wir nit lustig sein? Die heilige Agathe ging zum Märtyrertod als wie zum Tanz. Das heilige Mädchen Anastasia verachtete den Tod, und wir sind Mannskerle." Mit so grimmem Humor nimmt er Abschied von den Brüdern. Er nimmt Abschied vom toten Tellermann, der noch immer den Fahnenstumpf fest umklammert hält: „Willst sie nit hergeben? Ei, Bruder, gib dich zufrieden. Auf Bauernehr, Bruder! Ich will ihr so treu sein wie du." Wie zu Schweinfurt mit seinem

Löffelholz, so ist jetzt mit seinem Tellermann ein Stück des eigenen Selbst von ihm abgestorben. Löffelholz war freilich nur sein Federkiel. Tellermann ist der Griff seines Schwertes gewesen. Von Geyers schwarzem Haufen, seinen „Dunkelknaben", bleibt nur noch Geyer selbst übrig.

Im fünften Akt sind wir im Schloß zu Rimpar, unweit Würzburgs, auf dem Herrnsitz Wilhelms von Grumbach. Die Grumbachischen sind in großer Ängstlichkeit. Mit den Bauern und Florian Geyer ist es aus, und der Schloßherr hat sich in seiner Gier, vom besiegten Bischof Land und Leute zu erschnappen, so weit bloßgestellt, daß nun vom Zorn der Sieger Übles zu befürchten steht. Frau Anna von Grumbach, die harte und doch feige Huttentochter, ein Kind ihrer wilden Zeit, leidet an bösen Träumen, und ein altes Weib vermag ihr mit seinem Aberglauben nur wenig Trost zu schaffen. Der Schreiber Sartorius wird höchst übel aufgenommen, und wie bedenklich jetzt die Verschwägerung mit dem berüchtigten Geyer ist, tritt der Schloßfrau in unheimlicher Körperlichkeit vor Augen.

Die schwarze Marei sollte der uns unbekannt gebliebenen Gemahlin Geyers eine letzte Botschaft bringen. Sie sucht diese ängstliche Dame, eine Schwester Grumbachs, vergeblich im Schloß ihres Bruders und steht nun trotzig, doppelt trotzig, weil sie von ihr mißhandelt wurde, vor Anna von Grumbach. Wieder ist Marei der schwarze Schatten, der dem Schicksal ihres Helden voranzieht. Denn hier auf Grumbachs Schloß wird sich das Schicksal Geyers erfüllen. In nächster Nähe, beim Dörfchen Ingolstadt, haben die Bäuerischen ihre letzte Schlacht verloren. Geyer war dabei gewesen. Ist er gefallen oder lebt er? Ein hoher Preis steht auf seinen Kopf. Ins Schloß des Schwagers

stürmt ein Rudel Ritter, ihn zu suchen. Es sind jene Ritter, die wir in ganz anderer Stimmung zu Würzburg beim Bischof und dann in der Kapitelstube kennen gelernt haben. Sie mißtrauen ihrem Freunde Grumbach und kehren bei ihm zu einer regelrechten Haussuchung ein. Durch Speise und Trank setzt sich Grumbach bei seinen Standesgenossen wieder in besseren Kredit. Rasch, für so geübte Frühstücker zu rasch, herrscht allgemeine Bezechtheit, und sie treiben mit dem armen, gefangenen, aufs ärgste mißhandelten Bauernvolk ein so schnödes Spiel, daß die Zuschauer im Deutschen Theater diese grausame Szene nicht ertrugen. Während nebenan bis zur Bewußtlosigkeit gebechert wird, schleicht auf heimlichen Wegen, zu Tod ermattet, allein, Geyer herauf. Wie er gerade hierherkommt, wo ihn am allerehesten das Verderben treffen kann, weiß er selbst nicht. Er ist nun auch so weit, wie vor ihm sein Löffelholz und dann sein Tellermann. Er hält sich schon für tot. Auf der Stelle, die ihm zum Sterben bestimmt ist, trifft ihn sein Schatten, die schwarze Marei. Derselbe Wein, der nebenan seine Todfeinde aus den Siegesbechern berauscht, erlabt ihm noch einmal die ausatmende Seele. Vom entsetzten Schwager, der nun doch den Vogelfreien herbergt, erbittet er nichts anders als „ein Stündlein Schlafes". Es ist der letzte Lebenswunsch dessen, der sich selbst schon für tot gehalten hat. Grumbach kann diese Bitte nicht weigern: er versteckt ihn, aber er duldet, daß ihn sein Weib, die entartete Huttentochter, den Rittern verrät. Und nun erhebt sich ein tragisches Possenspiel, eine Szene von weltgeschichtlicher Diabolik. Nur schwer ernüchtert die betrunkenen Ritter der Anblick des einen, dem sie den Tod geschworen haben. Und der sterbende

Mann schreckt sie noch ebenso wie ehedem. Seine Dirne, die Marei, in ihre gezückten Schwerter fallen zu lassen, war im Nu getan. Aber gegen des einen eignes Schwert die Klingen zu heben, wagt keiner dieser Kavaliere. Statt gegen ihn loszuschlagen, redet man ihm gut zu, sich zu ergeben. Nun fühlt er noch einmal die Lebenskraft in sich: Einer gegen viele, die ihn fürchten. Kein Ritter kann ihn mehr verraten, kein Bauer kann ihn mehr verlassen. Noch einmal stößt ihm aus der Brust das donnernde Feldgeschrei seines verwehten schwarzen Haufens, der Heerruf, den auch die Ritter verstehen, der Heerruf „Her!" Die Ritter, die sich kurz zuvor über ein zusammengelesenes, schlotterndes Häuflein eingefangenen Bauerngesindels so mutig, so tierquälerisch belustigt hatten, denen das Niederstechen eines wehrlosen Weibsbildes gar nichts gewesen war, stecken die Köpfe zusammen, und Florian Geyer müßte wohl am eignen Kummer sterben, wäre nicht der Schäferhans da, jener frumbe Landsknecht, der jetzt im Solde Grumbachs steht. Er hat die Stunde von Rothenburg nicht vergessen und läßt sich das verhaßte Haupt seines Züchtigers gern bezahlen. So fliegt über die ratlosen Schädel der Ritter hinweg, geräuschlos, unverhofft, in die Brust des Gefürchteten der Mordpfeil eines gemeinen Söldlings, der sich diesen Meisterschuß mit Gold bezahlen läßt. Und während die Ritter noch der erlegte Löwe ängstigt, macht sich Schäferhans wie ein Schlächtergesell, der sein Handwerk versteht, über den Toten her. Den opferwilligsten Freund des Volks hat ein Pöbelknecht umgebracht. Und nun geht ein Aufschrei der Befriedigung durch die ritterliche Runde. Nun schachert man um das Schwert des Ermordeten. Und der die frohe Botschaft: Florian Geyer (der Bauer

gewordene Ritter) ist tot, am frühesten und lautesten in die Weite schrie, ist ein lächerlicher Kunz von der Mühlen (der Ritter gewordene Bauer).

Hier ist die Stelle, an den großen Menschengestalter zu denken, der seit dem Jägermoritz seinem oberschlesischen Landsfreunde Gerhart Hauptmann immer die besten Dienste geleistet hat. Vor vielen Jahren haben wir den Amerikaner Edwin Booth bewundert, wie er es verstand, in ein und derselben gewaltigen Szene heute als Jago das Gift der Verleumdung zu spenden, morgen als Othello es zu empfangen. So hat in dieser großen Szene des Geyerdramas während jener ersten Vorstellungen Rudolf Rittner den mordenden Schäferhans verkörpert und zehn Jahre später, als Otto Brahm wieder einen Versuch mit diesem Stück machte, dem gemordeten Florian Geyer selbst Blut und Leben, Geist und Herz und Seele gegeben. Als Schäferhans hatte Rittner den Florian Geyer getötet, später hat er ihn lebendig gemacht. Wer diesen Florian Geyer mit dem Schwert in der Faust, eine Heldenkraft im Letzten, sah und hörte, wird es nie vergessen. Wer es nicht sah, bekommt eine Ahnung davon aus dem Gemälde Lovis Corinths.

Mit seinem Helden endet der Bauernkrieg. Der Krieg aber war doch größer als sein Held. Es ist nicht so unrichtig, wenn ihm sein Schwager Grumbach zuletzt sagt: er habe sich vermessen, den Fürsten und Pfaffen aufzuspielen, daß sie sollten das Tanzen lernen; aber er kunnt nit recht spielen und so schlug man ihm die Laute am Kopfe entzwei. Darin liegt in Geyers Leben die Tragik. Aber auch woran es ihm fehlte, führt ihn uns nah. Jene Zeit bedurfte eines Bismarck, und Florian Geyer war eine Kaiser-

Friedrich-Natur, wenigstens wie sie in der liberalen Legende fortlebt.

Die Zeit hat sich ohne Geyer weiter entwickelt. Es konnten über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts gründliche, gediegene und gerechte Geschichtswerke verfaßt werden, ohne daß Geyers Name darin genannt wurde. Das Drama Gerhart Hauptmanns straft diesen historischen Standpunkt nicht Lügen. Aber wie der historische Florian Geyer im Dunkeln bleibt, so tritt auch im Drama seine Gestalt nie ganz in den Vordergrund. Wir sind nie ganz allein mit ihm; Gerhart Hauptmann haßt im realistischen Drama die Monologe und hat ein anderes Ausdrucksmittel für das, was im „einsamen" Menschen vorgeht, noch nicht gefunden. Aber er zeigt seinen Helden auch nicht einmal im vertraulichen Zwiegespräch. Der Held steht immer vereinzelt unter vielen; er soll immer im Umrisse seiner Zeit erblickt werden, und es ist kaum zu bezweifeln, daß seinen Dichter die Zeit mehr interessierte, als der Held selber. Auf sein Weberdrama ließ er sein Bauerndrama folgen. Wie dort, so geht auch hier durch das ganze Stück der große Zug des sozialen Mitleids. Soziales Mitleid erweckt man nur durch Wahrhaftigkeit in der Darstellung mitleidswürdiger Zustände. Auch im historischen Drama ist Gerhart Hauptmann seinem konsequenten Realismus treu geblieben, und hier mehr als je hat er bewiesen, wie unendlich reich der konsequente Realismus sein kann, und daß er auch ein so romantisches Wesen wie die schwarze Marei in sich begreift. Gerade in ein so insubstanzielles Wesen kann sich der konsequente Realist verlieben. Im historischen Drama ist der konsequente Realismus nichts anderes als historische Treue, und wenn man gegenüber modernen Naturalisten zwischen

niederer Wirklichkeit und höherer Wahrheit einen Unterschied zu machen beliebte, so hat Hauptmann hier bewiesen, daß dieser Unterschied nicht stofflich, sondern formal zu verstehen ist. Die niedere Wirklichkeit beschränkt sich auf das, was wirklich geschehen ist, auf die zufällige Tatsächlichkeit. Die höhere Wahrheit aber greift in die weite Fülle von Möglichkeiten hinein und stellt sich nur selbst die prüfende Frage, ob dieses und das so und so hätte geschehen können. Die exakte, pragmatische Geschichtsforschung muß sich in diesem Sinne mit der niedrigen Wirklichkeit begnügen. Den Dichter hindert sein konsequenter Realismus nicht, in jenem Sinne die höhere Wahrheit zu suchen. Neben historische Wirklichkeiten, wie den Bischof von Würzburg, Grumbach, Götz, Karlstatt, stellt er andere, deren Namen er zwar in Chroniken fand, denen er aber das Fleisch und Blut selber geben muß, wie Tellermann, Kratzer, Anna von Grumbach, Jakob Kohl und zum großen Teil auch Florian Geyer. Was sich seiner Beobachtung entzieht, gestaltet er frei im Sinne dieser Beobachtung. Was er findet, verwendet er, und wo er nichts findet, erfindet er im Sinne des Gefundenen.

Bauern, Bürger, Ritter, Mönche, Landsknechte, fahrende Leute — es gibt ein Getümmel und ein Gewimmel, und zunächst geht, wie bei einem richtigen Volksauflauf, alles wirr durcheinander. Wer aber näher hinsieht, unterscheidet immer deutlicher die einzelnen Gesichter. Aus jedem Gesicht schaut ein Wesen heraus. Der anfangs so mühsame Gang durch diese sechs Räume des Dramas belohnt mit der Bekanntschaft von einem halben Hundert lebendiger Menschen.

Mit der Menschengestaltung aber begnügte sich der Dichter nicht. Er hat auch den unsichtbaren Geist der Zeit getroffen, in die sich sein Interesse versenkte, die Luft der Zeit. Dazu braucht er allerdings eine sehr breite Ausmalung, ein liebevolles Arbeiten ins Einzelne, die ganze Buntheit einer nicht nur äußerlich, sondern auch im tiefsten Wesen bewegten Welt. So scharf der Dichter den Einzelnen ins Auge faßt, so leicht läßt er ihn laufen, weil ihm das Ganze mehr gilt als der Einzelne. Das Individualisierungsbedürfnis Gerhart Hauptmanns ist hier zu einer typischen Kunst zurückgekehrt, die schon in den „Webern" vorhanden war. Aber dadurch, daß wir an die Webertypen näher herangeführt wurden, mehrten sich dort die individuellen Züge, und wir hatten mit den Personen ein intimeres Mitgefühl. Die Mehrzahl der Vierundsechzig um oder gegen Florian Geyer wird uns nur durch das Ganze, zu dem sie gehören, interessant. Schauspieler, auch gute Schauspieler, können nicht allzuviel damit beginnen, und auf solcher Höhe steht unsere Schauspielkunst nicht, daß sie aus sechzig bis siebzig Atmungsorganen die Temperatur und den Dunst einer bestimmten Welt sichtlich, hörbar, greifbar darstellte.

Es ist ein parlamentarischer Grundzug in diesem „Florian Geyer": Eine Debatte löst die andere ab. Wirtshausgespräche, Disputationen, Landtagsverhandlungen erörtern immer dasselbe Thema: die schwere Not der Zeit. Botenberichte melden, was geschehen ist oder was geschehen wird. Das Wichtigste und Entscheidendste erfahren wir nicht durchs Auge, sondern durchs Ohr. Zweimal werden wichtige Vorgänge dem Publikum erst durchs Fenster vermittelt. In der Würzburger Kapitelstube sieht

man durchs Fenster den Eintritt Geyers in die Stadt, und in Rothenburg redet Geyer durchs Fenster der Wirtsstube zum Volk, das unsichtbar auf der Straße steht. Das ist auch für das Verhältnis des Publikums zu diesem Drama charakteristisch. Die dramatischen Vorgänge selbst tragen sich auf der Straße zu, das Publikum sieht nur in eine Stube hinein und soll den Leuten, die durchs Fenster gucken, alles aufs Wort glauben. Dieses dramatische Grundgebrechen zu heilen, wird die Fülle lebensvoller, tief menschlicher Details vielleicht erst fähig sein, wenn die Bühne die tragische Beseeltheit dieses vielgliedrigen Organismus empfinden läßt.

X

ELGA. DIE VERSUNKENE GLOCKE

Wider alles Hoffen des Dichters versagte beim ersten Erscheinen des „Florian Geyer" die Bühnenwirkung. Das zyklopische Werk versank. Tief erschüttert sah der Dichter ihm nach in den Abgrund. Wie düster diese Stunden der Enttäuschung waren, blieb kein Geheimnis. Mit der Aufrichtigkeit, die dem Manne ziemt und den Künstler ziert, hat der Dichter seinen Schmerz eingestanden, als ihm unmittelbar nach „Florian Geyers" Sturz am 15. Januar 1896 für „Hanneles Himmelfahrt" der Grillparzerpreis zuerkannt wurde. Von Wien kam diese Huldigung, für die sich besonders Max Burckhard eingesetzt hatte, ebenso unerwartet wie kurz zuvor der Berliner Mißerfolg. Sie warf in des Dichters bewölkte Brust einen Sonnenstrahl. Erst dadurch gewann er Freiheit, den seelischen Stimmungen jener Zeit künstlerische Gestalt zu geben. Dieser Preis hat nicht nur ein Meisterwerk belohnt, er hat auch geholfen, ein Meisterwerk zu entbinden. Er gab dem Dichter den freien Mut, zu sagen, was er litt. Dieser Mut hob die alte Kraft empor, und so erstand, während eines langen Aufenthaltes am Luganersee noch im selben Jahre 1896 „Die versunkene Glocke".

Vorher vertiefte er sich jedoch in die Werke desjenigen Dichters, dem jener Preis zu danken ist. Er las Grillparzer und kam dabei zu der weniger bekannten Novelle „Das Kloster bei Sendomir". Sie ist 1828 entstanden, zwischen „König Ottokars Glück und Ende" und dem „Treuen Diener seines Herrn". Beide Stücke halten sich

in einer gewissen sarmatischen Sphäre; in ihr bewegt sich durchaus auch jene Novelle. Ein Schauerhistörchen, erzählt von einem Dichter. Graf Starschenski, der als dienender Klosterbruder das Verbrechen des Gattenmordes abbüßt, vertraut zwei zugereisten Fremden eine bitterböse Lebens- und Ehegeschichte an. Die Geschichte ist eine romantisch aufgeputzte, in polnisches Starostenkostüm gewickelte Ehebruchsaffäre. Ein älterer Mann hat ein junges, begehrenswertes Weib aus dem Elend aufgelesen und geheiratet. Das Weib aber hält zum Jugendliebsten, und ihr Kind ist nicht des Gatten Kind. Das enthüllt sich allmählich dem Manne, er setzt das Kind aus und tötet das Weib. Dann entsagt Graf Starschenski der Welt, baut bei Sendomir ein Kloster, darin er dienend büßt, und erzählt dreißig Jahre später fremden Menschen sein Schicksal.

Was konnte hieran Gerhart Hauptmann zur Dramatisierung reizen? War es nur Dankbarkeit gegen den großen Wiener Dichter, der auf der Grenzscheide zwischen klassischer und moderner Poesie steht? Man tut einem Dichter keinen Gefallen, wenn man das, was er sich selbst für die epische Form vorbehalten hatte, ins Dramatische überträgt. Gerhart Hauptmann fühlte sich offenbar hier nach längerer Zeit wieder durch das Problem des Verhältnisses zwischen Weib und Mann getroffen. Seine vier letzten Werke, so verschieden sie unter sich sind, die „Weber", die beiden Komödien, „Hannele", „Florian Geyer" liegen alle diesem Probleme fern. Nun drang es mit aufgespeicherter, abenteuerlicher Gewalt auf den Dichter ein, der selbst in einer Seelenkrise stand. Er hatte von Altgewohntem, Liebgewesenem Abschied zu nehmen. Denn ein neues junges, strahlendes Leben lockte. Er stand mitten im

„Rinascimento des vierten Jahrzehntes“ und empfand eine Erneuerung seiner ganzen Existenz als Vorbedingung weiteren Glücks. Nun sah er in Grillparzers Erzählung die Gefahr, die einen solchen Schritt begleitet. Er las, wie Starschenski, „von Jugend auf an Einsamkeit gewöhnt, die Freuden des Hofes und der Stadt nur in der Freude, die seine junge Gattin daran zeigte, mitgenoß“; wie Starschenski „bald sich in Geräusch und Glanz fügen lernte, ja wohl gar daran Vergnügen finden konnte, wenigstens insoweit Elga es darin fand, deren Geschmack für rauschende Lustbarkeiten, jung und schön wie sie war, sich immer bestimmter aussprach“. Er las ferner, wie dieser schrankenlose Aufwand den Vermögensstand des Grafen erschütterte und schleunige Vorsorge heischte. Er las noch manches andere, und das Problem, wie ein stiller, einsamer, älterer Mann mit einer weltfrohen, jungen Gemahlin lebt, ging ihm näher. Es war wohl ein innerer Trieb, der ihn auch zu den sechs Szenen der „Elga“ zwang.

Wie Grillparzer legt auch er um den Vorgang einen Rahmen. Der fremde Ritter, der zur Nachtzeit ins Kloster kommt, wird vom Mönch Starschenski bedient, aber der ist kein redseliger Autobiograph, sondern unheimlich gerade in seiner Einsilbigkeit und Zurückhaltung. Seine Gestalt beschäftigt die Phantasie des einschlafenden Fremden, der im Traume des andern Schicksale sieht. Eine waghalsige dichterische Idee, die sich auf der Bühne in starke suggestive Kraft umgesetzt hat. Solange die sechs Szenen in der geschickten Einrichtung des Brahmschen Theaters spielten, saß man in einem narkotischen Bann, und Begleitmusik tat das übrige, die Nerven spukhaft zu kitzeln. Über diesen angenehmen Alpdruck geht die Wirkung nicht hinaus.

Hauptmann hatte da, wo er von Grillparzer abweicht, nicht immer die beste Hand. Der Graf tötet hier nicht die Frau, sondern den an sich gleichgültigen Nebenbuhler, den Grillparzer entfliehen ließ. Vielleicht hätte er auch die Frau getötet, aber — der, der das alles träumt, wird gerade „im schönsten Moment" geweckt. Recht peinlich wirkt die alte, fadenscheinige Gräfin-Mutter, die ohne Rat und Tat, ja ohne Leib und Seele ihres Sohnes Vertraute ist in seinen Zweifeln und Qualen. Bei Grillparzer hat Starschenski das alles mit sich allein abzumachen. Das Bedenklichste ist aber der Träumende. Wie kommt er zu diesem Traume, was geht er ihn an? Ist dieser träumende Ritter der verkleidete Dichter? Derselbe Dichter, der die Technik des Traumes in „Hanneles Himmelfahrt" mit meisterhafter Kunst verwendete, macht hier ein äußerliches Kunststück, einen Virtuoseneffekt. Er hat das Stück lange genug verborgen gehalten. Als er es dann aber doch hergab, überraschte ihn ein flüchtiger Sensationserfolg, wie er manchem seiner guten Werke bisher nicht beschieden war.

„Elga" ist kein genügender poetischer Ausdruck für das, was in des Dichters Seele mit doppelter Macht damals kämpfte: für den Konflikt zwischen alter und neuer Liebe und für den Schmerz um ein gestürztes großes Werk. Von diesen beiden Gewalten tönt erst „Die versunkene Glocke".

Das Symbol der Glocke war und blieb dem Dichter, der so tief in christlichen Vorstellungen steckte, ein vertrautes poetisches Motiv. Noch Michael Kramer hört aus Glockengeläute das heraus, was auf seiner Seele liegt, und sagt: „Die Glocke ist mehr als die Kirche... Der Ruf zum Tische ist mehr als das Brot." Schon im Hohenhauser Liebeshain

hörte Gerhart Hauptmann den Klang der Glocke, der ihm Glück bedeutete. Es war die Geliebte, die mit ihrer bräutlichen Hand damals des Glöckleins Klöppel rührte, so daß es leis hinunter dem Liebsten ans Herz schlug. Neben diesem kleinen Gelegenheitsgedicht steht schon im „Bunten Buch" ein anderes, mit der Überschrift: „Gestorbenes Erz". Die Glocke ist hier das Sinnbild jener einst so frohen Botschaft, die niemand auf der Welt mehr hören wolle:

Es geht, ein verlassener Armer,
Ihr Ton durchs öde Land;
Er predigt vom großen Erbarmer,
Den Gott aus dem Himmel gesandt.

Auch diese Glocke schon versinkt:

Wohl hast du zu Grabe geleitet
Manch müdes Menschenherz
Nun ist auch dein Hügel bereitet,
Du armes, gestorbenes Erz.

Diese begrabene, ins Erdreich versunkene Glocke fällt dem Dichter zehn Jahre später wieder ein. Sie tönt ihm wieder. Sie soll der Welt wieder tönen. Florian Geyers Freund, den Rektor Besenmeyer, läßt der Dichter sprechen: „Es ist Sag: von wo unser Herr Jesus aufgefahren gen Himmel, im Mittelpunkt der Erden, da, heißt es, hangt eine große Glocke, die soll einst laut und fürchterlich anschlagen, so laut und so fürchterlich soll sie anschlagen, daß selbst die Tauben sie hören werden. Wohlan! knöpfet die Ohren auf, ihr Tyrannen und Peiniger Leibes und der Seele und merket, daß euer jüngster Tag nahet."

Als sich Rektor Besenmeyer und Florian Geyer nach Jahren wiedersehn, drückt Geyer seine frohe Hoffnung also aus: „Die Glocke ist gar gegossen und der Pfeifer mag aufpfeifen; das wollen wir Gott im Himmel danken."

Begeistert rufen darauf seine Anhänger: „Das danken wir Gott und dem Florian Geyer.“ So tönt eine Glocke auch in Geyers Glück hinein. Aber ihr Ton war falsch. Florian Geyer unterlag. Er unterlag als Held, er unterlag als „Bühnenspiel“.

Und nun kommt „Die versunkene Glocke“, die den Namen ihres Dichters populär gemacht hat.

Wie Meister Gerhart am „Florian Geyer“, so hat auch Meister Heinrich an seiner Kirchenglocke lang gegossen. Nun ward die Glocke, die heller klingen soll als alle frühern Glocken desselben Meisters. Aber wie Hauptmanns Geyerdrama auf dem Weg über die Bühne versank, so geschieht es der neuen Glocke Meister Heinrichs auf dem Weg von der Werkstatt hinauf zur neuen Kirche hoch oben im Waldgebirg. Am achtspännigen Wagen, der die eiserne Masse auf Bergpfaden hart neben dem Abgrund hinaufschleppen soll, bricht ein Rad. Die Glocke schießt viele Klafter tief in ein unergründliches Wasserloch. Der Meister, der sein Werk versinken und ertrinken sieht, stürzt „wars willig? widerwillig?“ nach. Freunde aus dem Dorf finden ihn in der Bergeinsamkeit, vor der Hütte eines verrufnen, alten Weibes.

Am frühen Morgen desselben festlichen Tags, an dem die Glocke zum erstenmal läuten sollte, bringen sie auf einer Tragbahre den Glockengießer seiner Frau ins Haus zurück. Meister Heinrich liegt auf den Tod. Im Fieber sucht er nach Ursachen seines Unglücks. Er sucht sie in seinem verlornen Werke selbst. In eignen Zweifeln an der Bühnenkraft des „Florian Geyer“ mag es gewesen sein, daß Meister Gerhart den Meister Heinrich klagen ließ. „Ja, mein Werk war schlecht: die Glocke, Magda, die hinunter-

fiel, sie war nicht für die Höhen, — nicht gemacht, den Widerhall der Gipfel aufzuwecken ... Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht ... Noch einmal denn: mein jüngstes Werk mißlang. Beklommnen Herzens stieg ich hinterdrein ... Sie fiel hinab, wohl hundert Klaftern tief und ruht im Bergsee. Dort im Bergsee ruht die letzte Frucht von meiner Kraft und Kunst. Mein ganzes Leben, wie ich es gelebt, trieb keine bessre, konnte sie nicht treiben: So warf ichs denn dem schlechten Werke nach ... So Glock als Leben, keines kehrt mir wieder ... der Dienst der Täler lockt mich nicht mehr."

Wie der Dichter der „Einsamen Menschen", der „Weber", des „Hannele" im „Florian Geyer" zum erstenmal den Anstieg aus räumlichen und zeitlichen Engen des eignen Daseins auf die weltgeschichtliche Höhe der Jahrhunderte gewagt hatte und scheinbar dabei gestrauchelt war, so wollte auch Meister Heinrich fortan „im Klaren überm Nebelmeere wandeln und Werke wirken aus der Kraft der Höhen." Weil er das nicht vermochte, will er trotz Weib und Kindern sterben. Aber er wird auf wunderbare Weise gesund. Er wird „noch einmal seinen Schritt ins Leben wenden, noch einmal wünschen, streben, hoffen, wagen — und schaffen, schaffen." Dies Wunder hat kein tröstendes Preisgericht vollbracht. Dies Wunder, das Frau Magda zunächst ach! so jubelnd begrüßt, dies Wunder, an dem sie dann mit ihrem Knäblein selber sterben soll, vollführt der junge Zauber eines fremden, weiblichen Wesens. Ein Mädchen küßt ihn gesund.

Kaum erstanden, verläßt Meister Heinrich sein Dorf im Tal, seine Frau und seine Knaben. Er steigt hinauf zu jenen Waldeshöhen, wo im Turm des Kirchleins, das, kaum

erbaut, ein Blitz zerschlug, seine versunkene Glocke erklingen sollte. Dort läßt er sich in einem verlassenen Hüttenwerk nieder und schmiedet Schmuck für sein Liebchen. Das Heimatdorf ist entsetzt über so unerhörten Frevel. Der Seelenhirte des Dorfes macht sich auf, „das verstiegne Lamm zurückzuretten". Zunächst kanzelt dieser Pastor die reizende Verführerin ab:

Du freches Ding!
Nicht mir, dem Weib allein, noch seinen Kindern —
Du nahmst der ganzen Menschheit diesen Mann!

Alsbald tritt ihm dieser Mann selbst entgegen, so frei und leicht und stark und frühlingsfroh und königlich, wie ihn der gute Pfarrer nie zuvor gesehn, und auch so schaffensfreudig und so voller Zuversicht, wie er ihn noch nie gesehn hatte:

Was in mir wächst, ist wert, daß es gedeihe,
Wert, daß es reife. Wahrlich, sag ich euch! —
Es ist ein Werk, wie ich noch keines dachte:
Ein Glockenspiel aus edelstem Metall,
Das aus sich selber klingend sich bewegt.

Keiner Kirche gilt dies Glockenspiel der Einbildung. Es gilt einem Tempel der Einbildung. Aus seinem Kunsthandwerk ist dem Meister das Sinnbild für Höheres, für Unbestimmtes geworden. Der Realist schwebt zum Ideal empor. Der Arbeiter wird Künstler, der Schaffende wird Schöpfer. Selber menschlich-übermenschlich beglückt, erfüllt ihn ganz ein Menschheitsbeglückungstraum. Die Sehnsucht, die den aufgereizten Webern aus dem Eulengebirge nie gestillt wurde, die Hoffnung, die sich dem sterbenden Bettelkind nur im Todestraum erfüllt, hier springt und singt sie aus dem Glauben einer Manneskünstlerbrust

hervor und jauchzet dem zu, was vorhin der Pfarrer in so viel engerm Sinne „die ganze Menschheit“ genannt hatte.

Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel.

.....

Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
Und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
Zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Tränen.

Das Buhldirnchen an seiner Hand versteht ihn, denn sie ist in der Freiheit, in Luft und Licht auf den Höhen geboren. Der Seelsorger vom Tal unten, obwohl kein starrer Eiferer, sondern nur ein milder Mahner, ein geistlicher Onkel Schubert auf Lederose, kann ihm nicht folgen. Väterlich warnend tritt er vor ihn hin, wie einst der alte Vockerat vor seinen Johannes. Er hält dem „Überstiegnen“ nicht bloß seine Christenpflicht vor, sondern noch mehr seine Bürgerpflicht, seine Gatten- und Vaterpflicht. Von jener Glocke, die unten im Bergsee liegt und nun beiden ein Symbol des vergangnen Meisterlebens unten im Tale wird, weissagt der Priester:

Sie klingt euch wieder, Meister! Denkt an mich!

Aber mit dem häuslichen Herd, wo sie entstand, soll für den Meister auch die versunkene Glocke abgetan sein. Mit übermenschlichen Kräften arbeitet er, vom Glockengießer unversehens zum Baumeister geworden, an seinem neuen Werk (halb Kirche und halb Königsschloß), dessen „hochgetürmter Bau in einsam freier Luft zur Sonnennähe seinen Knauf soll heben“. Aber dieselben geheimen Kräfte, die ihm halfen, versagen sich dem Vollbringen. Dieser Mann der Tat, der nicht wie Johannes Vockerat die feiernde Dämmerstunde liebt, der nur entweder wach schaffen oder sich

schlafend zu neuem Schaffen stärken will, fällt in einen qualvollen Halbschlummer. Was er träumt, ist — der Pfarrer hatte recht — die alte versunkene Glocke. Tief niedergeschlagen, ungestärkt zu neuem Schaffen wacht er auf und sucht bei der Liebsten vergebens müßige Labung. „Gib meiner Seele den erhabnen Rausch, des sie bedarf zum Werk!"

Sie will ihn durch die gewohnten Genüsse trösten. Er aber klebt an seiner unverrichteten Sache. Sie fühlt schmerzlich, daß sein eingebildetes Werk ihm mehr gilt als ihre spielenden Reize. Aber als ihm die Nöte des Lebens, die Rache seiner Schuld auf den Leib rücken, schüttelt er noch einmal alles ab, im Hoffnungsblick auf die Geliebte: „Du bist die Schwinge meiner Seele, Kind, zerbrich mir nicht!"

Und nun, da Körper und Geist im Sieg über die Mächte der Vergangenheit gestärkt sind, ist er wieder zum Spiel der Liebe bereit. Aber die Mächte der Vergangenheit sind nicht so ganz besiegt. Zu den Küssen der Geliebten drängt kältende Reflexion, die sich wiederum bis zur Gespensterfurcht erhitzt. Sein böses Gewissen — der Pfarrer hat es geweissagt — hört den Klageton seiner versunkenen Glocke, sieht, von den eignen Kindern im Krüglein dargebracht, die Tränen der ertrunkenen Frau, die er verließ.

Aus nassen Grüften steigt seine Vergangenheit wider ihn auf; geängstigt und fluchend stößt er die sündhaft-holde Gegenwart des schwangeren Liebchens weg. Was er besitzt, verläßt er. Was er verloren hat, findet er nicht wieder. Den ungetreuen Hausvater, den schlimmen Christen empfangen die Nachbarn unten im Dorf mit Steinwürfen und hetzen ihn wieder hinauf in die Wildnis des Waldes, wo er seine Bergschmiede und den Bau seiner Zukunft in

Flammen aufgehn sieht. Ein Gebrochner schleppt er sich bis vor die Hütte jenes verrufnen, alten Weibes, wo er schon einmal zu Tod erschöpft niedergesunken war. Die Alte ist eine kluge Frau. In ihrer Weltweisheit blitzt noch einmal sein ganzes Leben an ihm vorüber. Dann gibt sie ihm den Erlösungstrank. Und dann ist es vorbei.

Dieses Künstlers Erdenwallen hängt nicht ab von Raum und Zeit. Der Dichter hat Zeit und Raum auch nur flüchtig angedeutet. Als Schauplatz sind wieder dieselben schlesischen Heimatberge gedacht, wo auch das Hannele her ist; man denkt am liebsten an das steile, dicht bewaldete Zackental, das von den Schneegruben nach Schreiberhau herunterkommt. Die alte Waldfrau spricht (ein großer dichterischer Gedanke) im Dialekt der Weber. Aber in die Bergbezirke Rübezahls zog fremde Kultur ein. Was Heinrich der Glockengießer in seinen guten Bürgerjahren schafft, deutet auf Blütezeit und Blüteort des deutschen Kunstgewerbes. Als Gerhart Hauptmann zugunsten Florian Geyers jene fränkische Forschungsreise unternahm, bannte seine entzückten Sinne fast noch mehr als Rothenburg und Würzburg die alte Stadt Nürnberg mit ihren Kunstschätzen und Künstlererinnerungen. Schon sein „Florian Geyer" sprach das Wort: „Gott grüß die Kunst" aus der vollen Seele Adam Krafts, Veit Stoßens, Peter Vischers. Nun schmücken Werke Peter Vischers und Adam Krafts auch die gute Stube des schlesischen Glockengießers, der in seinen Wanderjahren gewiß einmal die Glocken von Sankt Lorenz und Sankt Sebaldus hat läuten hören. Seine Hausfrau Magda darf ehr- und tugendsam gekleidet gehn, wie die Frau des Hans Sachs oder des Dürer, obgleich ihre Kinder den Vater Papa nennen, obgleich Tabakspfeife und

Schwefelhölzchen sogar für Waldteufel schon im Gebrauch sind. Aber auch die finstern Seiten jenes glänzenden Zeitalters deutscher Kunst treten hervor: ein qualmiger Abglanz der Florian-Geyer-Läufte. Für Ketzer und Sünder brennen Scheiterhaufen im Land. Die Alte im Walde gilt den Leuten als Hexe, die man schmoren sollte, und nur ein rationalistisch angewehter Schulmeister, der wieder aus Nicolais achtzehntem Jahrhundert zu stammen scheint, wagt sich zu der nüchternen These vor: „Hexen gibt es nicht!"

Jener Volksaberglaube und diese Anachronismen schlugen dem Dichter die Brücke, um aus der Künstlertragödie ins Märchendrama zu gelangen. „Die versunkene Glocke" ist das erste Märchendrama, das Gerhart Hauptmann für die Bühne vollendete. „Hannele" wurde fälschlich so genannt. Bei „Hannele" liegt alles Ereignis in den Grenzen irdischer Wirklichkeit. Was dort überirdisch erscheint, vollzieht sich nur im Fiebertraum des Kindes, der an sich auch eine irdische Wirklichkeit ist. Die verderblichen Geister der „Versunkenen Glocke" hingegen führen in ihrer übermenschlichen Existenz ein reales Leben.

Die Bühnendarstellung, die den Traumgestalten Hanneles etwas Subsistenzloses, Schemenhaftes geben muß, darf hier bei diesem Wald- und Bergspuk fest ins Fleisch und Blut gehn. Von der Illusion des Zuschauers wird der sichere Glaube an diese Zauberwesen gefordert, denen der Dichter Böcklins Farbenfülle und Lebenswärme, denen er auch etwas von Böcklins Humor gab.

Überall greifen diese Geister leibhaftig ein, wo sich des Glockengießers Schicksal wendet. Jenes Wagenrad, das er am liebsten, wie das feurige Sonnenrad der Sage, zündend durch die Welt triebe, zerbricht der bocksfüßige, ziegen-

bärtige Waldschrat, ein urgesunder, munterer Bursch von strotzender Naturkraft, lustig, genußfroh, unanständig und stark, in seinem menschenfeindlichen Schabernack von naiver Grausamkeit, wie ein Knabe, der Fliegen quält; zerstörend wie ein Orkan, der durch die Baumkronen tobend bricht, doch ohne Größe. Seinen heidnisch-weltlichen Sinn ärgert das Glockengebimmel. Die Glocke stürzt daher in den Bergsee und gelangt so auf das Gebiet eines froschartigen Wasserkönigs, des aristophanischen Nickelmann, der an die Schwerkraft des Erdmittelpunktes so verhaftet ist, daß er aus seinen Brunnenbecken und Wassertrögen immer nur auf Nabelhöhe emporsteigen kann. Er hütet die versunkene Glocke, und er sieht auch, ihm selbst ein schauriges Wunder, wie Heinrichs Frau, die vor Gram ins Wasser ging, mit ihren Totenfingern dort unten der Glocke Klöppel rührt, so daß sie laut herauf dem Meister ans Gewissen schlägt. Der Wassernix ist kulturbeleckter, tiefsinniger, schwermütiger als der Waldneck. Er ist schon ein philosophischer Frosch. Er kennt die Sehnsucht. Ihn plagen die Grillen seiner Eifersucht. Bedachtsam und betrachtsam, auch verachtsam blickt er von seinen Brunnenrändern ins Menschliche hinein. Wenn den Waldschrat die Menschen stören, so stellt er ihnen ein Bein: er wirkt körperlich gegen ihre Körper. Nickelmann hingegen macht sich seelisch bemerkbar. Er quält den Menschen, der ihn ärgert, mit Alpdruck. In seiner Welterfahrung ist er mit christlichen Anschauungen so vertraut, daß er wie ein Pfarrer den strafenden Gott, das Schreckgespenst von Schuld und Sühne, vor ein beladenes Gewissen zu zaubern vermag. Mit derselben Glocke, die der Waldschrat ins Wasser stieß, läßt Nickelmann dem Glockengießer ins Gemüt läuten; denn er miß-

gönnt ihm das Liebchen. Nickelmann streckt seine feuchten, tausendjährigen Arme nach dem reizenden Kind aus, das er an eines Menschen Brust glühend erwarmen sieht, das bald auch ein Menschenkind unter dem Herzen trägt. Und wirklich, als auch sie vom Glockengießer verstoßen wird, als sie der Mensch zerbrach, zieht der Wassermann auch sie herab in seinen Brunnen und in seinen Schlamm. Berührt von Menschlichkeit sinkt das luftige, leichte Waldvöglein schwer in „der Erde moderigen Schlund" zu Kröten und Fröschen. So fällt eine Blüte ins Erdreich zurück, und aus ihrem Samen wächst dann neues Grün und Blühn.

Auch dieses liebliche Kind, Rautendelein (hochdeutsch Rot-Ännchen), ein Elfchen unter Elfen, ist in seinen Einwirkungen auf menschliche Schicksale kein guter Geist. Sie kennt sich und erzählt wie Shakespeares Puck selbst von ihren kleinen Schandtaten. Sie gehört nicht zu denen ihres Geschlechts, von denen Ariel vor dem Lager des schlummernden Faust sagt:

> Kleiner Elfen Geistergröße
> Eilet wo sie helfen kann,
> Ob er heilig, ob er böse.
> Jammert sie der Unglücksmann.

Als Rautendelein helfen möchte, ist es zu spät. Denn sie selber ist es, durch die ihr Unglücksmann, der Glockengießer, entheiligt wird. Ihn verwandelnd, verwandelt sie sich selbst. Der Waldschrat, mit dem sie auf dem Neckfuße steht, war naiv und bleibt naiv. Nickelmann, der mit ihr äugelt, ist längst sentimental geworden. In Rautendelein geht eine Entwicklung vor. Sie war naiv und wird nun sentimental. Anlage zu dieser Wandlung war immer da. Schon früh beschäftigt sie ihre dunkle Herkunft.

Aber sie ist rasch getrost: „Kann es nicht sein, füg ich mich drein".

Doch als dem Kindersinn dieses unbekannten Wesens ein Menschenherz nahe tritt, lernt sie, die bisher nur lachen konnte, auch weinen. Sehnsucht überkommt sie zu den Menschen. Sie möchte es ihren Bergbächen, dem Zacken, der Elbe nachtun:

> Da ist kein Wässerlein so dünn und klein,
> Es will und muß ins Menschenland hinein.

Nickelmann warnt:

> Laß du die Knechtlein ihrer Wege gehn,
> Den Menschen Wäsche waschen, Mühlen drehn,
> In ihren Gärten wässern Kohl und Kraut,
> Ich weiß nicht, was verschlucken, brrr, mir graut.

Aber Nickelmann warnt und fleht umsonst.

Rautendelein eilet nun wirklich zu helfen. Als heilende Fee tritt sie an das Sterbelager des Glockengießers. Sein Leib wird gesund, aber seine Seele bleibt im Banne der, die seinen Leib genesen ließ. Rautendelein zieht den Sterblichen in ihren Zauberkreis. Unter ihrem Kusse scheinen sich ihm „alle Himmelsweiten" zu öffnen und „ahnungsweis ergreift er ihre Welt". Er folgt ihr nicht am Gängelband. Gerade an ihr entfaltet sich seine Persönlichkeit freier. Zwischen Elfchen und Menschensohn entsteht ein Verhältnis von gegenseitigem Geben und Empfangen. Er wird Übermensch, wenn auch nur in seinem Willen; sie wird menschlich, wenn auch nur in ihren Wünschen. Kaum ist sie ihm nah, so tritt an sie die Auffassung heran, die von ihr und ihresgleichen unter Menschen gilt:

> Aber wir dienen froh und bereit,
> Weil uns beherrschet, der uns befreit.

Sie ahnt etwas von einem Bann, von dem Geister ihrer Art zu erlösen wären, von einem Fluch, unter dem sie alle stehn, wissend oder nicht wissend. Sie nähert sich der christlichen Anschauung, daß in verderblichen Geistern ihrer Art das Heidentum der alten Gottheiten weiterspukt, und sie muß sich den Spott des Waldschrats gefallen lassen: „Den Heiland wirst du nicht gebären". Indem sie aber den Menschen durch ihre natürliche Wildheit entheiligt, wird sie selbst durch ihn heiliger. Wie sein Fleisch und Blut in ihrem Körper zu quillen beginnt, so geht auch das Stück Christentum, das er verliert, in sie ein.

Er dagegen ist schon ein halber Heide. Wie die alten indogermanischen Sonnenanbeter schwört er schon „bei Hahn und Schwan und Pferdekopf", den Symbolen des Sonnenkults. Die christliche Legende vom verlornen Sohn muß sich in seiner Anschauung mit Gott Freir vertragen. Aus seinem überspannten, von ihr gesteigerten Selbstbewußtsein heraus sieht er in sich eine Einheit von Christus und dem heidnisch-germanischen Licht- und Frühlingsgotte Baldur. Der tote Heiland soll „strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll, ein Jüngling, in den Maien niedersteigen." Wie dem Fiebergesicht Hanneles der Geist Gottes in geliebter Menschengestalt erscheint, so bildet sich im Glockengießer eine heidnisch-christliche Zweieinigkeit von Geist und Natur aus.

Seines Mädchens Zauberkünste, mit denen sie die äußere, sinnliche Natur beherrscht, wollen ihm auch die Wege zur höchsten innern, geistigen Vollkommenheit ebnen. Heinrich aber kann diese Wege so wenig wandeln, wie Rautendelein ihm diese Wege ebnen kann. Er erwehrt sich: „Ich aber bin was mehr als solch ein Falter!" Sie jedoch

ist kein Waldschrätlein und darf mit tiefem Ernste fragen: „Und ich? bin ich nicht mehr als solch ein Kind?“ Diese beiden, die miteinander ihr Bestes getauscht haben, zerbrechen aneinander; beiden wird derselbe Zwiespalt ihres Innern klar: „Fremd und daheim dort unten — so hier oben fremd und daheim!“ Der Ruf der Urheimat zieht jedes von beiden wieder dorthin, woher es kam. Mit den dumpfen Schlägen seiner versunkenen Glocke treibt den Menschen das Gewissen weg, und Rautendelein sinkt über den Brunnenrand in Nickelmanns feuchtes Gebiet. Die Elfenwelt trauert über Baldurs Tod. Aber den sterbenden Baldur umschwebt mit der ganzen Unbestimmtheit des Traumes, bald fern, bald nah, bald unbekannt, bald innig vertraut sein blasses, mattes, schon schmerzlich und schwer an seiner Liebe tragendes Verhängnis. Noch einmal umweht ihn ihr lichter Geist, noch einmal fühlt er die alte Kraft seiner Hände, aber beides flackert zum letztenmal auf, und dann stirbt Heinrich der Glockengießer in den Armen seiner Elfe; die Wirklichkeit stirbt am Märchen und im Märchen.

Dieses Märchen, aus Leben und Phantasie zusammengewoben, hat einen Schluß, in dem sich das Gewebe zu verwirren droht. Beide Welten fluten schließlich durcheinander wie im Traume, wo dieses Gewebe allein Realität hat, wo diese Realität gerade in ihrer Verworrenheit besteht. So geht der Dichter des Hannele zuletzt auch hier auf einen Todestraum aus, und zuletzt steht auch hier wieder die Bühne vor der schweren Frage, wie sie das Unbegreifliche begreifen, wie sie Symbole realisieren soll.

Zwischen Geisterwelt und Menschenwelt ließ der Dichter eine vermittelnde Gestalt treten. Es ist jene alte Frau,

vor deren Hütte der Glockengießer zweimal im Sterben liegt. Sie hat in beiden Welten ihren Platz. Für die Menschen im Dorf ist sie die alte Wittichen, ein Weib wie andere mehr, die im Hexenrufe stehn; für die Geister ist sie die „Buschgroßmutter", von der Rautendelein ihre Zauberkünste gelernt hat. Diese Alte tritt nur zweimal in den Vordergrund: ganz zu Anfang und ganz gegen Schluß. Dort gehört sie mehr zur Geisterwelt, denn sie füttert mit brummiger Güte die kleinen Kobolde des Waldes, und auch Waldschrat nennt sie Großmutter; die Menschen aber, die gegen sie zetern und zagen, läßt sie ihre geistige Überlegenheit fühlen, eine unerschütterliche Ruhe der Verachtung; sie ist unter den Geistern die Einzige, die Größe hat. Was dem Glockengießer nicht glückt, Mensch zugleich und Übermensch zu sein, ist dieser uralten Frau gelungen. Sie weiß all seine Schmerzen und steht über solchen Schmerzen. Wie sie ihren kleinen Holzmännerchen und Holzweiberchen wohl getan hat, so erweist sie zuletzt, wo sie Mensch beim Menschen steht, auch ihm eine Wohltat. Sie braut ihm Tränke, die ihn von den Qualen des Lebens erlösen. Und in ihre Weine mischt sie Wahrheiten und Weisheit. Sie ist einsilbig und regt doch mit kargen Worten die Erkenntnis seiner selbst breit in ihm auf. Die verrufne Hexe setzt ihm ein christliches Wort wider die Brust: er ward berufen, aber nicht auserwählt! Sie weiß es, daß ihm seine Toten zu mächtig sind. Und sie, die das Leben ihm nicht gibt, sondern von ihm nimmt, wird ihm wie eine Mutter.

Die alte Wittichen steht skeptisch über religiösen Dingen. Sie kümmert sich weder um Baldur noch um Christus. Von Freia und Freir, von Loki und dem Meister Thor,

die in den Vorstellungen der andern Geister noch leben und herrschen, will sie so wenig wissen, wie von dem Gott, mit dessen Kreuz ihr der Priester entgegentritt. Sie hält es mit der sichtbaren Sonne, die, wie sie selbst, weltlich ist und überweltlich scheint. Aus der unmittelbarsten Naturanschauung, der erhabensten Bedingung alles Lebens, nimmt sie ihr Gleichnis der Größe. Von dem Menschensohne, der zertreten vor ihr liegt, dem sie raten und helfen soll, sagt sie das stolz-mitleidige Wort: „Der dort hat die Sonne nie gesehn". Sie selbst aber sieht die Sonne. Sie begrüßt sie schon frühmorgens nach altheidnischer Vorstellung als das güldne Ei, das dem — Sonnenaufgang verkündenden — Hahn seine Henne gelegt hat.

Auch Nickelmann, der Wassergreis, fühlt sich der Sonne näher als das arme Menschenvolk, von dem er verächtlich spricht:

Mit Schmachterarmen langt es nach dem Licht,
Die Sonne, seine Mutter, kennt es nicht.

Baldur ist ihm ein „Sonnenbote", der den Köcher mit den „Sonnenpfeilen" trägt. Auch in Rautendelein, dessen goldenes Haar aus Sonnenstrahlen gesponnen ist, lebt dieselbe Vorstellung. Im Geliebten erscheint ihr Baldur, der Sonnenheld. Aber Meister Heinrich, der Mensch, sucht in sich selbst vergeblich den Sonnenhelden. Das mächtige Gottesauge, um das alle diese Geister schwärmen, wird auch ihm zum Sinnbild seines höchsten Strebens. Im Fieber schreckt ihn der Gedanke, daß die Sonne flieht. Als er sterben soll, beglückt ihn der Glaube, daß die Sonne kommt, daß ihm seine Glocken aus der Sonne klingen. Zeitlebens sucht er die Sonne. Ihren Untergang begleitet seine Klage:

Die Sonne, allen Purpur um sich hüllend,
Steigt in die Tiefen ... läßt uns hier allein,
Die wir, des Lichts gewohnt, nun hilflos schauern,
Uns ganz verarmt der Nacht ergeben müssen.

Die Sonne ist ihm Urmutter. Sie wird ihren verirrten Kindern das Erlösungsfest geben, das nach alter heidnisch-christlicher Übergangsvorstellung Baldur und Christus, beiden in einem, gelten soll. Für dieses Fest war Heinrichs Tempel bestimmt.

Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heim verlangt; und hilflos ganz und gar,
Ein Häuflein Jammers, grein ich nach der Mutter,
Die ihren goldnen Arm sehnsüchtig streckt
Und nie mich doch erlangt.

Der Stoff des Märchendramas scheint einen andern Stoff verdrängt zu haben, von dem nur wenige Szenen fertig wurden. Das Fragment ist in den „Gesammelten Werken" gedruckt; ein Beweis, daß es der Dichter nicht fortsetzen will. Es gibt Rätsel auf, die kaum zu lösen sind. Ein junger, kranker König läßt sich nachts auf das Meer rudern, um auf dem Meeresgrund Glocken läuten zu hören, versunkene Glocken, die jeder hören und wieder hören muß, der sie einmal gehört hat, vergehend in Sehnsucht nach der Tiefe. Man denkt an Vineta, man denkt auch an Ludwig den Zweiten von Bayern. Alles ist mit dem König und um den König herum krank und matt: der Spielmann und der Schalksnarr, der alte Koch und sein Lehrjunge; ja sogar der schöne urgermanische Krieger sieht ein wenig blaß. Ort und Zeit liegen ganz im Unbestimmten: Wechsel von Heidentum und Christentum, Völkerwanderungsvorstellungen, orientalischer Menschenschacher, Verfall; alles deutet sich an, alles spukt hinein ins Kellerloch der Handlung, das an

Nickelmanns Schlünde erinnert. Aber in diese Finsternis bricht plötzlich ein Strahl des Lichts. Ein „Sonnenkind“ erscheint, ein junger, schlanker, kecker, heiterer Knabe mit goldenem Gürtel. Draußen ist es Nacht. Die Sonne hat sich im Westen verblutet. Der Mond bescheint den König im Ruderboot. Der Knabe blickt dem schönen, jungen, kranken König ins Gesicht und versinkt entzückt ins Schauen. Was weiter geschieht, wissen wir nicht. Wird dieser König der Nacht, der auf dem Heidenmeer schwimmt, auch den Knaben verdüstern wie all sein Volk? Oder wird der Knabe, wie der junge Tag, die Sonne wiederbringen? Der Knabe heißt „Helios“, und seine Sehnsucht geht nach dem tanzenden, singenden, spielenden Apoll. Von diesem liegengebliebenen Heliosgedicht scheint der Dichter den Sonnenkult und einige Gedanken an die Vinetasage, die ihm auf Rügen nähergetreten war, in die „Versunkene Glocke“ herübergeholt zu haben.

Wie Ikaros, fliegt auch Heinrich der Glockengießer zur Sonne. Er hebt sich von der Niederung, wo ihm Herd und Werkstatt mäßig gediehen. Sein Denken sucht eine überirdische Kunst, sein Fühlen eine übermenschliche Liebe. Am Übermaße dieses Doppelwollens stürzt er und sinkt mit allen seinen guten und bösen Geistern der versunkenen Glocke nach. Der Dichter des „Florian Geyer“ aber stand nun lichtumflossen da, im wundersamen Schein einer höheren Poesie. Er kam durch dieses Werk in Mode. Aber gerade das, was den Zauber der „Versunkenen Glocke“ ausmacht, das Übersinnliche, Übermenschliche, märchenhaft Sinnbildliche ist nicht ganz schlackenfrei. So köstlich Nikkelmann und auch der Waldschrat, so berückend Rautendelein in unholdholde Zauberkreise zieht, so fein in ihrer

schattenhaften Entferntheit die alte Großmutter über das Leben gestellt ist, so spukt doch allerhand blecherner Fabelkram umher, wie die Zwerge in Meister Heinrichs Höhenwerkstatt, die Ausweitung des Glockenmotivs zum Tempelmotiv, die undurchsichtige Symbolik der drei Becher, aus denen Heinrich Kraft, Licht und dann doch den Tod trinkt.

Der Dichter hatte sich hier starken Eigenwillens begeben. Er rief sich den Goethe des zweiten Faustteils und den schlegelisierten Shakespeare des Sommernachtstraums zu Hilfe, und diese Muster halfen ihm nun, eine Verssprache schmieden. „Die versunkene Glocke" war das erste dramatische Werk Gerhart Hauptmanns, worin er nicht mehr künstlerisch revoltierte. Als man es ihm ohne Vorwurf sagte, ward er stutzig und bewies sofort, daß er seine Urkraft nicht an schöne alte Traditionen verloren hatte.

XI

DAS HIRTENLIED. FUHRMANN HENSCHEL. SCHLUCK UND JAU. MICHAEL KRAMER

Der große Erfolg, der rasche Ruhm wirkt auf einen Dichter, dem alles Erlebnis nahe geht, erschütternd. Gerhart Hauptmann war von Freund und Feind als „konsequenter Naturalist" eingeschrieben. Mit dieser Marke galt er hier als Vernichter, dort als Erlöser. Und doch errang er seinen Weltsieg erst durch Abkehr vom konsequenten Naturalismus. So fand er in sich selbst ein künstlerisches Problem. Er durfte sich nicht auf ein Prinzip festlegen; er konnte aber auch nicht sein Naturell verleugnen. So geht er seitdem als Schätzegräber bald in die Ferne, bald kehrt er wieder heim.

„Gott grüß die Kunst", rief Florian Geyer zu Zeiten des Bildersturms. Nun trat vor Hauptmanns selbstprüfender Phantasie Gottes Engel an einen „armen Künstler" heran, der arbeitmüde und untätig darniederliegt. Vor Hanneles Bett stand der Todesengel. Vor dem Lager des „armen Künstlers" steht der Engel seines Lebens. Er will ihn in die „Heimat" führen. Das Wort Heimat wirkt auf den „armen Künstler" wie Alltäglichkeit, Niedrigkeit, Gemeinheit; deshalb lästert er Gott: „Das Brot, das in dem Kot der Straße liegt, ist mir zum Ekel. Bücke sich, wer will, es aufzuheben. Weiß mir Gott im Himmel nicht reinere Speise, meid ich seinen Tisch ... Wo hat ihm einer treu wie ich gedient? Ich hab ihm rein bewahrt die reine Flamme, warum versagt er mir das heilige Öl? Mit Talg von Schweinen mag ich sie nicht nähren."

Schweinetalg oder ähnliche dem Schweinernen entnommene Vergleiche hatte Hauptmann über sein frühstes Drama und auch über die „Weber", ja sogar über „Hannele" genug zu hören bekommen. Wollte nun dem Dichter der „Versunkenen Glocke" selbst vor den Konsequenzen seines Naturalismus bange werden? Sein „armer Künstler" sieht mit Grauen diesen „Heimweg" vor sich: „Durch abgelegne Gassen muß ich schleichen, in Keller kriechen, die nach Fusel duften, muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß Gestank, verdorbne Dünste in mich atmen. Dort, wo die Pest des Lasters ewig frißt, Verworfenheit Gott schändet, wo der Mensch, ein viehisch Zerrbild, sich im Schlamme wälzt, ist meine Wohnung; dorthin führt mein Weg."

Solch ein Jammer schrie schon einmal aus dem „Promethidenlos". Den „armen Künstler" fesselt ein Idealwerk, aber es will ihm nicht glücken. Er sucht es nicht in der Scheußlichkeit des Realen und Gegenwärtigen; er malt an einem Bild aus legendarischer Nomadenzeit: Rahel am Brunnen. Da lacht ihn sein guter Engel aus: „Armer, armer Mann! Wie willst du malen, was du nie gesehn?" Und nun führt ihn dieser seraphische Realist ins biblische Hirtenland und realisiert ihm das Ideal, vergegenwärtigt ihm die Ferne. Rahels Anblick („kein Füllen ist so wild und so gesund in Labans Herden") gibt dem Ermatteten eine wahre Jakobskraft; er vermag den Stein vom Brunnen zu wälzen. Rahel heißt diesen starken Fremdling willkommen. Sie hält ihn für ihren Vetter Jakob selbst, den versprochnen Bräutigam. Nun hätte er auch Kraft genug, Rahel, die „wilde Blume", zu malen, weil er sie sieht, weil er sie liebt. Aber weil er für sie Jakob wurde, so hört er auf, Maler zu sein, und wird auch für sich selbst Jakob. Der Künstler und sein

Gegenstand werden Eins. Nur der Romeo in Shakespeare konnte Juliens Bild, nur der Werther in Goethe Lottens Gestalt schaffen.

Aus dieser Einswerdung von Kunstobjekt und Künstler, die der pantheistischen Einswerdung von Schöpfer und Schöpfung entspricht, die aber auch das künstlerische Schaffensgebiet über Erfahrung und Beobachtung hinaus in die Unendlichkeit der Phantasie steigert, hat Gerhart Hauptmann mitten im jungen Nachruhm der „Versunkenen Glocke" einen dramatischen Akt geschaffen, der an Tiefe und Größe beinahe die ganze „Versunkene Glocke" übertrifft. Es ist prachtvoll, wie hier jedes Wort eine Seele hat, jedes Wort nach innen und nach oben weist. Man möchte diesen einen Akt als Ganzes, Rundes, Abgeschlossenes anerkennen.

Aber es ist nur der erste Akt, richtiger nur der Prolog einer dramatischen Dichtung, die eigentlich erst im zweiten Akte beginnt. Sie heißt „Das Hirtenlied". Jakob, in dessen Gestalt die des „armen Künstlers" verwandelt ist, steht mitten im Hirtenland bei Laban und Labans Töchtern. Laban stellt die bekannte schwere Bedingung: erst Lea, dann Rahel! Die ersten sieben Jahre sind um. Lea zehrt sich in Sehnsucht nach Jakob ab. Rahel — „die Kinder Gottes harren aus der Ferne, wenn sie vorübergeht, bis sie sich neigt, und Cherubime senken ihre Augen" — Rahel rechnet auf Jakob. Und es geht anders zu, als in der naiven mosaischen Legende. Lea und Laban werden sentimental. Lea, anstatt rücksichtslos den ihr bestimmten Mann ins erlaubte, lang ersehnte Ehebett zu ziehn, beklagt gutschwesterlich die „arme Rahel", die auf ihr Glück noch sieben Jahre warten soll, und Laban gibt schließlich klein

bei. Am Ende des zweiten Akts entscheidet er zugunsten Rahels. Es scheint, als hätte Lea das Nachsehen, als hätte sie sieben Jahre umsonst gewartet.

Hier stockte der Dichter. Der Künstler ließ Rahels Bild fallen. Hatte ihn sein guter Engel doch irregeführt? Der Dichter brach schroff ab, ließ ideale Ferne ideale Ferne, Mesopotamien Mesopotamien, das „Hirtenlied" „Hirtenlied" sein und kehrte trotzigen Laufschritts ins Haus seiner eignen Kindheit heim, nach der „Preußischen Krone" zu Salzbrunn in Schlesien. Sein guter Engel führte ihn doch in die „Heimat". In dieser jähen Flucht nach Hause lag etwas wie Angst, den eignen Urboden unter den Füßen zu verlieren. Oder wollte er nur sich und andere überzeugen, daß er noch immer fest und stark auf seiner Vatererde stand? So wurde das „Hirtenlied", das leider liegen geblieben ist, durch ein Meisterwerk ganz anderer Art verdrängt: durch „Fuhrmann Henschel".

Stofflich steht dieses Schauspiel neben den „Webern" und „Sonnenaufgang". Aber als es mir der Dichter im Herbst 1898 in seiner damaligen Grunewaldvilla beim Abenddämmerschein wunderbar stimmungsvoll aus der Handschrift vorlas, als beim letzten Lichte des Septembertages durch Dichters Mund Fuhrmann Henschel mit dem Gespenst seiner toten Frau redete, überliefen uns zwei Hörende Schauer der Unterwelt. Man empfand, daß das große, gewaltige Schicksal, gepackt durch Dichterfaust, von Zeit und Art, von nah und fern, von alt und neu, von hoch und niedrig unabhängig ist. Man sah das zweite Gesicht dieses Dramas.

Für die Erlebnisse Henschels schwebte dem Dichter sein Elternhaus vor, da er noch Kind war. Er verlegt die

Geschehnisse in einen schlesischen Badeort und in die sechziger Jahre, als noch keine Eisenbahn dorthin ging, als Fuhrleute noch auf ihre Kosten kamen. Er erwähnt die schlecht ausgenützte Heilquelle im Hof und die mißlichen Finanzen des Eigentümers, der dem einfachen Fuhrmann, seinem Mieter, verschuldet ist und deshalb ein um so willigerer Vertrauter seiner Seele wird. Das Stück kommt aus diesem Gasthofe nicht heraus; nur da ist das enge Zusammenrücken beteiligter Menschen möglich, aus dem die tragische Katastrophe entsteht. Im Souterrain die Stube des Fuhrmanns, der im Hof seine Ausspannung hat. An der Einfahrt die Schenkstube, wo bei Wermelskirch kleine Leute verkehren und den Nachbarntratsch schüren, wo das Ohr Galeottos lauscht. Als unbetretenes, nie zu betretendes höheres Gefild darüber die herrschaftlichen Zimmer und Säle des Hotels, aus denen herab zu Henschels Keller sorgsames Wohlwollen, aber auch — spaßhaft gestaltet — das Verhängnis dringt. Lust und Schmerz, Kampf und Hoffnung, Leben und Tod stehen unter einem Dach, von vier Mauern umschlossen.

So zusammengefaßt, wie äußerlich, ist das Drama auch innerlich. Wenn man der Poetik des Aristoteles jetzt noch so viel nachfragen wollte, wie zu Lessings Zeit, so ließe sich beweisen, daß „Fuhrmann Henschel" den aristotelischen Gesetzen in einem tieferen Sinne entspricht, als alle nach der Tabulatur konstruierten Trauerspiele deutscher Schulmeister. Auch beweist „Fuhrmann Henschel" wieder, daß eine große Dichtung ein gutes Theaterstück sein darf, welches sich überall durchsetzen kann. In Berlin schien der Erfolg von Darstellern wie Rittner und Else Lehmann abzuhängen. Aber in Wien mit Sonnenthal war der Erfolg nicht geringer.

Nie zuvor ließ uns der Dichter unmittelbarer in die Vorgänge selbst blicken. Wir erleben, wie Henschels erste Frau auf ihrem Sterbebett ihn und sich mit neurasthenischer Eifersucht quält; wie ihn gerade das auf den Gedanken bringt, die kräftige Magd zur zweiten Frau zu nehmen; wie ihn dieses brutale Weib mißhandelt; wie sie ihn betrügt; wie er es erfährt; wie in dem stillen, gütigen, schwerfälligen Träumer die Wut aufkocht, wie sich die Wut in Selbstanklage, in Gespensterfurcht, endlich in Selbstverurteilung umwandelt; eine ungeheure seelische Entwicklung! Aus dem Alltagstreiben des ganzen Hauses, belichtet von vielgestaltigen Humoren, zwischen Bettstatt, Trockenofen und Waschtrog, Biergläsern und Billardkugeln, unter zigeunerhaften, hausierenden, tölpischen Dutzendleuten steigt die Tragödie eines seelisch tiefen Menschen zartesten Gewissens in die ewige Nacht hinab. Starke dramatische Gegensätze prallen heftig aufeinander. Sogar die Faust spricht mit. Jeder im Stück trägt zum Ganzen nicht nur durch Gerede, sondern auch durch Handeln bei, und jeder ist eine Figur für sich, jeder für den Darsteller eine Fundgrube der Charakteristik. Mächtig steigt die äußere Aktion bis zur stürmischen Schlußszene des vierten Akts empor, dann folgt im Notturno des fünften Akts die schwere innere Lösung. In der Geisterstunde brütet Fuhrmann Henschel über seinem Schicksal, stellt die Schuldfrage und schafft Sühne. Er entlastet sein zweites, dirnenhaft brutales Weib. Mit seinem Gotte, der kein Gott des Erbarmens ist, wird er einig, daß er selbst die Schuld zu tragen habe. Denn er brach ein Gelübde. Seiner ersten Frau hatte er in die sterbende Hand geschworen, diese Hanne Schäl nie zu heiraten. Weil er es trotzdem getan hat, verfällt er dem Gericht Gottes und

verurteilt sich selbst zum Tode. Sein Glaube wird zum Aberglauben durch sein Gewissen. Der redliche Mann hängt sich auf, als sei er jener Verbrecher aus Hanneles Traum.

In dieser Tragödie glaubt nicht der Dichter, sondern der „Held" an gerechten Ausgleich von Schuld und Sühne. Was für den Dichter Aberglaube wäre, ist für seinen verwirrten „Helden" Gottes Wille. Er fühlt sich als Gottes Geschöpf und vermag mit seinem irrenden Geist Gottes Gebot nicht zu erforschen. Gott hat es gewollt! Aber warum hat Gott es gewollt? Auf diese Frage findet er eine Antwort, die man philosophisch als Identität des Guten und Bösen bezeichnen könnte. Beides kommt von Gott, wie Gott es selbst ist, der den Satan auf seinen Knecht Hiob hetzt. Auch dem armen Henschel hat Gott eine teuflische Schlinge gelegt, und nun muß er sich selbst die Schlinge um den Hals legen. Gott hat ihm die Hanne Schäl ins Haus geschickt, und daran geht er zugrunde. Hanne Schäl aber, das satanische Kraftweib, bleibt leben. Wahrscheinlich wird sie die einzige sein, die als erbberechtigte Fuhrmannswitwe ihren Platz im Hause behauptet. Denn auch Herrn Siebenhaar, dem Hotelbesitzer, wird Haus und Hof verkauft, und mit der Komödiantenwirtschaft im Schank wird es bald vorbei sein. Bloß Hanne Schäl, die rotwangige Robustheit, hätte Zukunft und ein Leben, das ihr lebenswert erscheint. Man sieht: der Dichter steht nicht auf Henschels Schuld- und Sühnestandpunkt.

Die Stimmung, in der einst Hauptmanns Eltern ihr Erbgut verließen, klingt nur als Nebenton mit. Aber sie fügt sich zum Grundthema, denn auch sie verließen vor der Zeit das, was sie für ihre Welt gehalten hatten. Eine fremde Übermacht trieb sie aus dem kleinen Weltwinkel, von dem

erst der dichtende Sohn mit seiner Phantasie wieder Besitz ergreifen sollte. Die guten Salzbrunner Pfahlbürger wollten ihm nichts zum fünfzigsten Geburtstag schenken, weil sie von ihm auch noch nichts gekriegt hätten. Und doch schenkte er ihnen keinen Geringern als den Fuhrmann Henschel zum Einwohner.

Weniger gern brauchten sich die paar Salzbrunner, die ihren Dichter vielleicht lesen, zwei so lausige Kerle wie „Schluck und Jau" als Landsleute gefallen zu lassen. Auch sie reden die Sprache des Fuhrmanns Henschel, aber sie sind betrunkene Bauern, wie sie Hauptmann als Kind auf Landstraßen im Salzbrunner Gebiet umherlungern und umhertorkeln sah. Früh empfand er dort den schroffsten sozialen Gegensatz, wenn an so verlumptem Gesindel gräfliche und fürstliche Karossen in vollster Gala vorübersausten, wenn in den hochherrschaftlichen Wäldern das Hifthorn Halali blies, während Bettelvolk trockne Äste stahl. Jene Magnaten, die jetzt in Salzbrunn das stolze Hotelschloß erbaut haben, herrschen in ihren Revieren wie kleine Könige. Wohl und Weh der Landbevölkerung hängt von ihnen ab. Als Knabe konnte sie Hauptmann nur aus der Ferne, von unten betrachten; sie mögen seiner Kindesphantasie als begehrenswertes Blendwerk erschienen sein. Später sah er sie zwar auch noch von unten an, aber mit dem scharfen Auge sozialer Kritik im Interesse derer, die unten bleiben. Als er dann selbst in die Höhe stieg, als er mit „Hochgeborenen" wie mit seinesgleichen zu verkehren begann, als ihm die Lebensformen der Aristokratie einleuchteten, als er sich selbst in die Berge der Heimat hinein sein Schlößchen baute, da trat ihm der Gegensatz von Volk und Herrschaft in den Schein heitrer Phantasie. Für arme

Weber hatte er gegen die großen Fabrikherren Partei genommen. Jetzt ist er tendenzlos. Auch das Soziale empfindet er ästhetisch. Es gibt ihm keinen tragischen Stoff mehr. Es erbittert ihn nicht mehr. Er empfindet den Humor des Kontrastes. Dieser stimmt ihn spielerisch übermütig. So entsteht ein „Spiel zu Scherz und Schimpf". Zwar gräbt er auch diese beiden Tröpfe „Schluck und Jau" aus dem Dreck des heimischen Erdreichs und stellt sie mit alter naturalistischer Kraft auf festen Boden, wenn auch nicht auf feste Beine. Dann aber verpflanzt er ihre Lumpen und ihren Schnapsgestank mit einiger Anstrengung, als wollte er alle Grillen sozialen Mitgefühls gewaltsam wegtreiben, in literarisches Gefild.

Schon die Namen „Schluck" und „Jau" deuten an, daß sich in diesem Paar der Shakespearische Kesselflicker „Schlau" zwieselt; jener Trunkenbold, dem eingebildet wird, er sei ein Lord, und dem ein wirklicher Lord, „die Zähmung der Widerspenstigen" vorstellt. Über Petruchio und seinem Käthchen verlor Shakespeare das Interesse an Christof Schlau, dem Vorspiele fehlt daher das ergänzende Nachspiel. Spätere Dichter suchten das Versäumte nachzuholen, keiner bisher mit soviel Glück wie Ludwig Holberg in „Jeppe vom Berge". Als altes Märchen geht der Scherz vom verwandelten Bauer durch die Weltliteratur. Hauptmann kannte ihn wohl nur aus Shakespeares kurzem Fragment, aber seine Arbeit wurde das Gegenteil eines Fragments. Shakespeares Lord nannte diesen Spaß „einen schön ausbündigen Zeitvertreib, wird er gehandhabt mit bescheidnem Maß". Diese Mahnung schlug Hauptmann in den Wind. An der Ausführlichkeit, an ungezählten Wiederholungen, an einer Zersplitterung in fünf

Abschnitte, die der Dichter mit Recht „Unterbrechungen“ nennt, an einer Überfülle gespreizter Sätze, in denen sich die preziösere Art der Adelsgesellschaft widerspiegeln soll, verweht, verwelkt, verschalt der derbe Ulk. Schon vor der ersten Aufführung beredete Otto Brahm den Dichter zu radikalen Kürzungen, aber sie waren falsch und nützten nichts. Keine Weglassung, höchstens eine Zusammendrängung getrennter Szenen könnte helfen. Von dem Momente, da sich der Scheinfürst Jau unter Fanfaren an die Festtafel setzt, bis zu dem Momente, da er in der Wut und Verblendung des Größenwahns morden will, darf kein Vorhang fallen. Nur so könnte sich in einem einzigen großen Zuge der Charakter des Bauern entwickeln, der die ihm aufgezwungene Fürstenhoheit eigenmächtig in eine Schreckensherrschaft steigert; beweisend, wie Plebs zum Terrorismus neigt.

Dieser jähe Übergang von Spiel zu Ernst ist der tiefere Sinn der Maskerade. Für den echten Fürsten liegt darin die Mahnung, daß mit Notdurft und Roheit des Volkes nicht zu spaßen ist. Der falsche Fürst kommt dadurch am ehesten wieder zu sich selbst und auf seinen Mist zurück. Bei Shakespeare fehlte noch das Lebensgefährliche der Mummerei. Holberg, der sein dänisches Bauernvolk kannte, deutet schon an, daß plötzliche, traumhafte Standeserhöhung den Charakter erniedrigt oder als niedrig entlarvt. Auch Jeppe vom Berge ist drauf und dran, in seiner eingebildeten Machtvollkommenheit alle zehn Gebote über den Haufen zu werfen. Holberg blieb aber im Stile der moralischen Komödie, der Komödie überhaupt.

„Schluck und Jau“ hingegen verderben die gute Laune. Jau erregt mehr Furcht, Schluck mehr Mitleid, als ein

Schwank vertragen kann. Aus dem Übermute des Dichters ließ sich das soziale Unterbewußtsein doch nicht wegdrängen. Und etwas säuerlich ist auch der Übermut der Hochgestellten, die mit dem Pöbel Schindluder treiben. Der ergrauende Fürst wird seiner undinenhaften Buhle, in deren Reizen ein blasser Schatten vom Rautendelein spukt, nicht ganz froh. Sein Freund, der eigentliche Spaßmacher, von des Gedankens Blässe angekränkelt, vergleicht die eigne windige Höflingsexistenz mit dem Knechtstand der geprellten Bauern.

Das niederländisch saftige Doppelbild Schluck und Jau steht, in einem breit überladnen und doch zerbrechlichen Rahmen, allerdings köstlich da. Schluck ist noch köstlicher als Jau. Es wird ihm nicht ganz so arg mitgespielt, wie dem Kumpan. Er wird sogar von schönen Mädchen abgeküßt. Er bleibt wenigstens er selbst und wechselt nur das Kleid. Jau glaubt etwas anderes zu sein, als er ist; Schluck glaubt nur etwas anderes spielen zu müssen, als er ist. Da er sich zu Jau verhält, wie Moll zu Dur, so ist sein feminines Schneiderseelchen wie geschaffen für die Rolle der Scheinfürstin, die bei Shakespeare ein junger Page spielt. Der junge Page wird sie mit natürlichem Anstand gespielt haben. Schluck spielt sie im Schweiße seines Angesichts mit allen „Kinstlichkeiten", die er von herumziehenden Gauklern aufgegriffen hat. Und wie er in langen fürstlichen Gewändern seinen Scheingemahl kokett umäugelt und umtänzelt, da wendet sich Jaus Stierwut zuerst gegen ihn. Früher noch als der echte Fürst gerät der gute Kamerad in Lebensgefahr, und im Erbarmen mit ihm verlischt das Gelächter. „Schluck und Jau" hinterläßt keinen tragikomischen, höchstens einen komitragischen Eindruck. Der Rest

ist Traurigkeit. Man denkt bei Schlucks behender „Kinstlichkeit“ an Worte der Hippolyta im „Sommernachtstraum“: „Ich mag nicht gern Armseligkeit bedrückt, Ergebenheit im Dienst erliegen sehn.“ Aber bei Schluck dem Schneider und Zettel dem Weber empfindet man derlei nicht. Woran liegt das?

„Schluck und Jau“ schlagen eine allzu groteske und doch zu wenig groteske Brücke von der Größe des „Fuhrmann Henschel“ zur Größe des „Michael Kramer“. Man möchte diese beiden Werke, diese beiden Nachtgestalten dicht beisammen haben. Sie gehören zueinander. Wie „Fuhrmann Henschel“ den Dichter in sein Vaterhaus, so führte ihn „Michael Kramer“ in sein Studienhaus zurück. Wie College Crampton, ist auch Michael Kramer Lehrer an der königlichen Kunstschule in Breslau und steht wie Crampton im Gegensatze zu jener akademischen Verzopftheit, die einst von dort den jungen Kunstschüler weggetrieben hatte. Aber sonst hat Kramer mit Crampton nichts gemein, weder dessen Liebenswürdigkeit, noch dessen Liederlichkeit, auch nicht seine Genialität.

Michael Kramer ist ein strenger, ernster, finstrer Mann der Pflicht und der Arbeit, der aber seinen Schülern die „Kleinbürgerseele“ auszuklopfen verstand, wie keiner. In seinem Innern leuchtet die Flamme eines Ideals. aber seine Hand kommt nur mühsam nach. Jahre, Jahrzehnte vergehen, und sein Gemälde des Gekreuzigten, das „feierliche ruhige Christusbild“, will seiner Selbstkritik nie genügen. Er ist in der Lage jenes „armen Künstlers“, der sich in Jakob verwandelt. Er hat Christum nie gesehen, und doch möchte er mit ihm verschmelzen. So streng wie an die Kunst ist seine sittliche Forderung ans Leben. Er ist

zugleich Künstler und Moralist. Sein hausbacknes, borniertes, quängliches Weib zu verlassen, kam ihm nie in den Sinn, denn Ehe und Familie gehörten in den Pflichtenkreis des Mannes. Gerade aus seiner Familie, die ihn niederdrückte, erhoffte er die Steigerung seiner Kunst, die künstlerische Äußerung seines Innenlebens. In seinen Kindern sollte die Kraft des Vaters wachsen. Aber Fleiß und Genie, die beiden Vorbedingungen dafür, sind ungleich verteilt. Der Sohn trägt den Vornamen des vergötterten Böcklin, die Tochter heißt nur nach dem Vater. Michaline hat Fleiß ohne Genie. Arnold Genie ohne Fleiß, ist also kein Böcklin. Die Tochter quält sich, der Sohn verwahrlost. Die Tochter deutet das Verhältnis richtig: „Um Arnolds Vertrauen hat Vater gebuhlt. Ich mußte um Vaters Vertrauen ringen." Als starker, freier, feiner Mensch errang sie sein Vertrauen innerhalb ihrer Begabung, die zur Kunstlehrerin, nicht zur Künstlerin reicht. Arnolds Vertrauen blieb dem Vater versagt. Weil er den Vater fürchtete, mied er ihn, und die dumme Mutter beging das Todverbrechen, die Furcht vor dem Vater als Erziehungsmittel anzuwenden. Nicht bloß wegen ihrer Verschiedenheit, auch wegen ihrer Gleichheit konnten sich Michael und Arnold Kramer nicht finden. Michael der Künstler sieht in Arnold das Genie; Michael der Moralist sieht in Arnold den Lump. So stehen sich Vater und Sohn zum letzten Male unversöhnter denn je gegenüber. Der Vater ist die Wahrhaftigkeit selbst, und eine kleine läppische Lüge des Trotzkopfs bringt ihn so auf, daß er den Sohn verstößt. Als er ihn wiedersieht, ist sein Junge tot. Ein skandalöser Konflikt mit den gemeinsten Trieben des um Wein, Weib, Gesang taumelnden Philistertums hetzte ihn zum Selbstmord. Und im Schlußakt —

auch dieses Drama ist wie „Fuhrmann Henschel" des Schlußakts wegen da — hält der Vater beim Sohne die Totenwacht.

Ganz im Gegensatze zu den Weitläufigkeiten von „Schluck und Jau" geht hier alles einen kurzen, knappen, scharfen Schritt. Wir sehen im trübseligen Licht eines Wintermorgens die häusliche Misere, wir sehen den ringenden alten Künstler in der Werkstatt, seine Dauerarbeit ängstlich verbergend, wir sehen bei einem sogenannten gemütlichen Frühschoppen die Dutzendmenschen, von Wein und Weib erhitzt, auf Bosheit und Wut des Einsamen die Gewalt hetzen und nach all diesem kleinen Jammer dann den mächtigen Schlußakt, den ein ganz großer Schauspieler auch zur ebenso mächtigen Bühnenwirkung bringen würde. An der Leiche des Sohnes wächst Michael Kramer in die Höhe des alten Propheten, das Leben anblickend mit Augen Beethovens, dessen Totenmaske er in der Hand hält. Der reine Mensch, der andächtige Künstler, der im kleinen Leben nie freigeworden war, erhebt sich jetzt vor der Größe des Todes. Indem er seine Hoffnungen begräbt, ist er von aller Kleinheit erlöst. Das tiefe Geheimnis des Todes leuchtet ihn an, wie die große Liebe, und für diese Empfindung findet er den Ausdruck: „Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück." Auf dem Totenantlitz des Sohnes erkennt er das Genie, das im Leben nicht aufkam. Aller Hader, aller Gram, alles Mißverstehen ist vorbei. Zwischen Vater und Sohn, zwischen Gott und Welt ist Friede. Irdisches hat keine Schrecken mehr. Der verschlossne, wortkarge, einsame Mann findet für diese Nirwanastimmung Worte vom Reichtum einer Symphonie.

Und doch endet diese Symphonie mit einer Dissonanz, mit der antwortlosen Frage nach dem Ende. Was jenem

verträumten Fuhrmann in seinem Wahn ganz klar erschien, das Hirngespinst von Schuld und Strafe als Gottesfügung, das schließt bei diesem denkenden Geiste, je weiter er die Welt anschaut, je tiefer er ins Innere dringt, mit einem dunklen Rätsel. Beide, Henschel wie Kramer, sind aus dem realsten Leben geholt, beide enden in Mystik.

Mystik ist die Binnenseite der Realität. Daß Mystik und Realität keine Gegensätze sind, sondern das Auswendige und Inwendige ein und desselben Dinges, wußte noch jeder künstlerische Realismus. Diese Einsicht lag auch im konsequenten Naturalismus Gerhart Hauptmanns schon zu der Zeit, da ihn Arno Holzens Theoreme beherrschen wollten. Wenn man die Reihe seiner realistischen Werke vom Sonnenaufgangsdrama an verfolgt, so zeigt sich die fortschreitende Entwicklung des Dichters darin, daß die auswendige Haut immer durchsichtiger wird, so daß vom Innenleben immer mehr hervorschimmert, bis man dorthin sieht, wo sich das Innerste nicht mehr enthüllen will. Auf diesem Punkte steht die tragische Meditation Michael Kramers, der seines Dichters erster Denker ist.

Wie dieser Mann zuletzt weit über die Grenzen seines räumlichen Daseins hinausblickt, so wurden diese Grenzen auch dem Dichter wieder zu eng, und was sich ihm in der biblischen Sage nicht vollendet hatte, bot ihm die deutsche Legende des Mittelalters. Zunächst aber trieb es den Dichter, noch einer alten Lieblingsgestalt den Blick ins unbekannte Land zu gönnen. Bald nach „Michael Kramer" schrieb er den „Roten Hahn" und zeigte auch der sterbenden Waschfrau und Biberpelzdiebin in ihrer letzten schönen Vision ein Engelsangesicht.

XII

DER ARME HEINRICH

Als Gerhart Hauptmann im Schwabenalter stand, zog es ihn ins Schwabenland des „Armen Heinrich", für den das Bauernmädchen Blut und Leben lassen will. Hauptmann lernte die Legende wohl zunächst aus dem Gedichte Chamissos kennen, das dieser zaghaft den Brüdern Grimm gewidmet hatte. In fünffüßigen, reimlosen Trochäen erzählt Chamisso trocken und reizlos, wie der miselsüchtige Graf sich und sein Leiden in einem Meierhofe verbirgt, wie die Meiersleute ihn betreuen, wie ergeben ihm das Haustöchterchen ist. Als sie den Ausspruch des Salerner Arztes erfährt, daß ihn nur das Herzblut einer reinen, opferfreudigen Magd heilen könne, ist sie entschlossen, ihr Herz dem Messer des Salerners preiszugeben. Mühsam überwindet sie den Widerstand der Eltern, mühsamer und doch zu leicht den Widerstand des kranken Herrn. Nun liegt sie nackt auf dem Seziertische, trotzt den Widerreden des Arztes, hört, wie er das Messer wetzt, und erwartet freudig zuerst den Opfertod, dann aber auch den himmlischen Lohn.

Der arme Heinrich ist es selbst, der im allerletzten Augenblicke das Furchtbare verhindert, das nackte Mädchen losbindet, ihr Opfer ablehnt. Unverrichteter Sache kehren beide nach Schwaben heim; aber unterwegs wird er gesund. Der „Spectator cordis" oder, wie Chamisso übersetzt, „der die Nieren prüft und Herzen" begnügt sich mit des Kindes gutem Willen und macht ihren geliebten Herrn auch ohne Opfer und Himmelslohn gesund. Nun wird aus dem armen Heinrich wieder ein glücklicher Heinrich; er führt das

Bauernkind als ebenbürtige Gemahlin auf sein Grafenschloß.

Vielleicht war es zunächst die Überwindung der Standesunterschiede und Standesvorurteile, wodurch sich der Dichter des „Schluck und Jau" auch zu diesem Stoff hingezogen fühlte. Diese sozialen Schranken sollten winzig und kläglich erscheinen gegenüber einer Größe der Nächstenliebe, der Entsagung, der Todesbereitschaft, wie sie das kleine Bauerndirnchen bewährt. Der Fürst und das Landkind hatten sich im Allermenschlichsten, Allernatürlichsten so innig gefunden, daß jede künstliche Mauer fiel. Schon die Achtjährige nannte der arme Heinrich „sîn gemahele". Chamisso übersetzt „seine kleine Frau" oder „seine liebe Frau". Hauptmann schließt sich auch hier, wie so oft, enger an den mittelhochdeutschen Urdichter Hartmann von Aue und findet für das prophetische Liebeswort die trauliche Form: „Mein klein Gemahl".

Der moderne Dichter fühlt sich dem mittelalterlichen Dichter so genähert, daß er ihm die Rolle des Vertrauten in seinem Drama zuwies. Hartmann von Aue ist der erste Dichter, den Hauptmann in seine Werke eingeführt hat. Aber er ist in dem Drama mehr dienender Ritter als Dichter. Der historische Hartmann hatte zum niedrigen Adel gehört und zu den Dienstmannen der Herren von Aue. Hauptmann macht den legendarischen armen Heinrich selbst zum Grafen von Aue, und so wird Heinrich der Herr seines ritterlichen Dichters. Diskreter Weise bleibt Hartmann im Drama eine episodische Nebenfigur. Er erscheint bloß im zweiten und fünften Akt. Eine phantasievolle Anschauung der Natur führt ihn als Poeten ein:

Und sind die kleinen Vöglein auch verstummt:
Es zwitschert unterm Rosseshuf der Schnee
Bei jedem Tritt, so daß ich lausch und spitze
Und horch und mich versinn und fast verliere,
Wie Petrus Forschegrund, als ihm das Vöglein
Des Paradieses sang und tausend Jahre
Gleich einer flüchtigen Stunde ihm verrannen.

Doch ist Hartmann der erste, der aus Heinrichs eignem Munde nicht nur Heinrichs Schicksal erfährt, sondern auch den tiefsten Einblick in Heinrichs Seele empfängt. Der antipapistische aber gottesfürchtige Ritter muß es erleben, wie sein Herr von wildem Pessimismus befallen ist, Gott lästert, seine Weisheiten aus dem Koran schöpft und endlich im Verzweiflungsschrei einer Weltanklage bekennt, ihn habe das Schicksal Hiobs getroffen: „Da fuhr der Satan aus vom Angesichte des Herrn und schlug Hiob mit bösen Schwären von der Fußsohle bis an den Scheitel. Und Hiob nahm einen Scherben und schabte sich und saß in der Asche." Diese Stelle bezieht Heinrich fast wörtlich auf sich selbst. Hartmann von Aue verstummt ob solchem Bekenntnis, das in gewaltiger dramatischer Steigerung den zweiten Akt bis dicht vors Ende führt. Wir sehen die treuherzige Rittergestalt erst wieder, als sein Herr und Held geheilt und mit dem Gotte der Christenheit versöhnt ist.

Der Jubelruf „Hartmann" ist das erste Wort, das wir aus dem Munde des heimgekehrten, genesenen Heinrich hören. Das zweite Wort ist ein freudiges Bekenntnis zu Gott. Das dritte Wort ist die frohe Botschaft, daß auch sein klein Gemahl heil und lebendig sei. So erfährt Hartmann von seinem Herrn und Helden selbst nicht bloß dessen Elend, sondern auch dessen Glück, also Anfang und

Ende seines poetischen Stoffes. Auch Hartmanns letztes Wort im Drama ist das Wort eines Dichters:

> Wir wollen an die erzenen Schilde schlagen,
> Und dieses alten Schlosses Fenster sollen,
> Wie Munde, Freude über die Täler schrein!

Was jedoch im modernen Drama zwischen Anfang und Ausgang liegt, vollzieht sich in der Abwesenheit Hartmanns von Aue, der inzwischen seinem verschollnen Grafen das Land hütet. Hier geht Gerhart Hauptmann eigne Wege. Sein Gefährte ist nicht der naive Geschichtenerzähler des Mittelalters, dem die Oberfläche der Begebenheiten genügte. Sein Gefährte ist eher der tief grübelnde Verfasser des Buches Hiob. Der dritte und vierte Akt lösen sich von der mittelhochdeutschen Dichtung los und erregen deshalb bei einigen Germanisten Ärgernis.

Gerhart Hauptmann braucht zwei umfangreiche Akte zur Behandlung der großen Kernfrage des Stoffs: wie kommt Heinrich dazu, das Opfer des Kindes anzunehmen, wie wird es ihm möglich, das Kind bis an den Seziertisch des Salerner Arztes zu führen? Dem treuherzigen mittelhochdeutschen Dichter genügt das Faktum:

> Ze jungest dô bedâhte sich
> ihr herre, der arme Heinrich

Diese epigrammatische Knappheit zieht Chamisso nur in schwatzhafte Breite, wenn er erzählt:

> Als der arme Heinrich jetzt erkannt,
> Daß einmütig doch das Ungeheure
> Alle wollten und von ihm begehrten,
> Stieg in ihm aufs neue Lebenslust auf,
> Sah er schon im Geiste sich genesen,
> Andres nicht gedacht er, und mit Grausen
> Sprach er leis und langsam: „Also sei es!"

Hauptmann, der tiefste der drei Dichter, braucht die beiden Hauptakte des Dramas allein zu dieser Ergründung, der auch die beiden früheren Expositionsakte vorbereitend zu dienen haben.

Der erste Akt spielt in der Morgenfrühe eines frischen Herbsttages unter der großen Ulme vor dem Hause, wenig Stunden nach Heinrichs Einkehr in den Meierhof. Die Meiersleute wissen nicht, was ihm fehlt. Aus seinem seltsamen Benehmen, aus seinen andeutenden Worten schließen sie auf seelisches Leid. Aber ihr Töchterchen weiß es schon besser. Den Ausspruch des Salerner Arztes erfuhr sie nie von Heinrich selbst, sondern von einem plauderhaften Kriegsknecht, der aus Angst vor Ansteckung durchbrennt. „Sie lebt von seinem Blick", wie es im „Hamlet" heißt. Bei Hauptmann ist das Kind nicht mehr achtjährig wie bei Hartmann, sondern im Alter der Pubertät mit Anzeichen von Bleichsucht und Hysterie. In diesem krankhaften Stadium der natürlichen Entwicklung mischen sich erotische und religiöse Ekstase. Sie denkt nicht anders, als daß ihr geliebter Herr mit seiner Krankheit für begangne Sünden büßt, und will das Lamm Gottes sein, das ihn erlöst. Die großen Wirkungen des zweiten Aktschlusses steigern sich endlich zu ihrem leidenschaftlichen Entschluß: „Ich hab's gelobt! Du mußt versühnet sein."

Hauptmanns Heinrich beteiligt sich nicht, wie der Hartmannsche, an dem kümmerlichen Hin und Her und Für und Wider, das dieser Entschluß des Kindes bei den Eltern hervorruft. Auf das Gelübde des Mädchens antwortet Hauptmanns mannhafter Heinrich mit jäher Flucht. Er verläßt das freundliche Obdach bei den Meiersleuten und ist verschollen.

Seit jenem ersten Herbstmorgen verging ein Jahr; es will wieder Winter werden. In einer Wildnis von Wald und Fels ist der arme Heinrich verwildert. Er lebt von dem, was er findet, er gräbt sich selbst sein Grab, aber er lebt. Die Lebenslust, die Lebenskraft erhält ihn am gräßlichsten Leben. Aber es sucht ihn niemand seiner selbst wegen auf, außer dem Mädchen. Der Spürsinn ihrer Liebe hatte ihn schon drei Tage nach der Flucht gefunden; als er sie mit Steinwürfen weggetrieben hatte, war sie nochmals zu ihm in die einsame Wildnis gekommen und hatte den Ohnmächtigen betreut. Nach seiner hier gewiß zu rechtfertigenden Manier enthält uns der Dichter diese beiden Szenen vor. In diesem dritten Akt erscheint das Mädchen gar nicht. Statt ihrer kommen ihre beiden Väter: Stiefvater und Beichtvater; auch der Beichtvater, der dieses übersinnlichsinnlichen Kindes rechter Vater zu sein scheint. Ihnen erst erzählt der Waldmensch von jenen Begegnungen mit dem Mädchen. Wie so oft im „Florian Geyer", wird statt der Ereignisse selbst der Bericht davon gegeben; statt der Hauptperson des Prozesses sprechen Anwälte. Dadurch wird die Bühnenwirkung geschwächt; selbst ein so durchdringender Darleger wie Josef Kainz konnte das Publikum im Wildnisakte nicht vor Ermüdung schützen. Selbst seinem dialektischen Genie gelang es nicht, die poetischen Kräfte dieser Reflexszenen dramatisch zu beleben. Was bei jenen heimlichen Begegnungen zwischen dem spröden, kranken Mann und dem reinen, in Unschuld werbenden Mädchen geschah und nicht geschah, ersetzt dem Leser Heinrichs wundervolle, Grausigstes und Süßestes vermischende Erzählung. Wie ihn die Verführung packte, wie er der Verführung widerstand! Wie er, unrein am ganzen

Körper, rein in seinem Gewissen blieb! Man müßte das alles so genau kennen, wie man etwa die Klassiker kennt. Dann würde man es auch auf der Bühne zu würdigen wissen.

Zufällig entdeckt Heinrichs neues Versteck jener furchtsame Kriegsknecht, der nun zum zweiten Male vor Heinrichs Krankheit ausreißt. Von ihm erfahren es die beiden Väter des Kindes. So kommen sie zu ihm, nie ganz miteinander einig, aber doch einig in der blinden Hoffnung, der arme Heinrich könne durch seine Rückkehr ihr verwirrtes Kind zur Raison bringen. Diese besorgten Väter nehmen sogar die Miselsucht in Kauf, wenn nur das ekstatische Kind wieder zu sich kommt. Aus dem, was sie erzählen, und aus dem, was Heinrich von ihr erzählt, wird das holde Märtyrerbild des abwesenden Mädchens dennoch ganz gegenwärtig. Wie die drei Freunde zum duldenden Hiob, so spricht hier der geistliche Vater zum gottverfluchten und Gott verfluchenden Heinrich. Nur Heinrich spricht anders als Hiob. Hiobs „Auge tränet zu Gott", Heinrich hört Gottes Hohngelächter. Wie Gott seinen Knecht Hiob in Satans Hände gab, um ihn zu prüfen, so sieht Heinrich in allem, was Gott ihm schickt, „des Teufels schlimmstes Bubenstück". Das süße, reifende Kind schickte ihm der höllische Versucher in die Waldwildnis; denselben „verfluchten Engel, der ritterlich die Blöße Gottes schont" erkennt er nun aus der Bitte wieder, mit der sich die beiden Väter an ihn wenden. Er möge doch zu ihrem Kinde kommen! Sie bitten ihn, als wäre er ein Arzt. Auch dieser Versuchung widersteht er noch. Er verschmäht das dargebotene Obdach. Er will in der Wildnis überwintern. Er will sein Grab weiter graben. Aber seine Sinne verwirren sich, sein Geist schwärmt, sein siedendes Blut sieht hoch aufgerichtet über allem

Heldentume und Heiligtume nur noch das rettende Kind. Heinrich ist am Ende aller seiner physischen und moralischen Kräfte, also auch am Ende seiner Entsagungskraft.

Den Zustand des Mädchens zeigt erst der vierte Akt. Der Dichter nennt sie Ottegebe. Dieser gute altdeutsche Name fehlt bei Hartmann, aber er klingt wie aus volksetymologischem Kindermund an einen Vers an, worin der mittelhochdeutsche Dichter von ihr sagt:

> iedoch geliebte irz aller meist
> von gotes gebe ein süezer geist.

Das heißt, als Gottes Gabe war in ihr ein Geist der Liebe.

Ottegebe ist nicht mehr bei den Eltern, sondern der Sicherheit wegen in ihres geliebten Beichtvaters Waldkapelle. Dort hält man sie verborgen, denn zur Nachtzeit um den Meierhof herum klappert die Klapper eines Miselsüchtigen. Nun sitzt das Kind in der Waldkapelle, geißelt seinen jungen opferfreudigen Leib, und das aufgeregte Blut spritzt. Sie geht und spricht wie eine Nachtwandlerin, aber wachsam wie die klugen Jungfrauen wartet sie auf ihren Herrn. In ihrer frommen Verblendung ist sie Hellseherin. „Pater, heut wird er kommen!“ sagt sie. Und wirklich kommt er heute. Aber sie sieht nicht bloß den armen Kranken, der nach ihrer Heilkraft schreit, sondern auch die Gnade Gottes, die des Richterspruches Härte bricht. Hartmanns Motiv vom Himmelslohn ist hier innerlicher gefaßt. Nicht um Gottes Lohn für sich, sondern um Gottes Gnade für den Geliebten zu erlangen, geht Ottegebe-Gottesgabe ihren schweren Gang.

Heinrich, der Gotteslästerer, tritt in die Waldkapelle. Sein Gebet mißlingt. Ihm fehlt Hiobs Geduld. Auch seine unverwüstliche „Lebenslust“, seine Scheu vor dem Selbst-

mord macht er Gott zum Vorwurf und doch bittet er mit trotzigen Worten Gott um Vernichtung. Aber „die Schlangen der Sonne rasen ihm im Haupt", sein kranker Geist verfällt wieder in eine wilde Wollust zu leben. Wie ein zweiter Aussatz, wie ein Aussatz des Gemüts packt ihn das, was Chamisso so glatt und artig „Lebenslust" nannte. Und nun schreit er aus kränkster Seele heraus nach dem Kinde, das ihn erlösen, das ihn versühnen wollte; überzeugt, daß sein Schrei nicht gehört wird. Nun erst schreit er nach Ottegebe, da er glaubt, daß sie tot sei. Der Verbrecher, das Raubtier erwacht in diesem standhaften Menschen erst, als er glaubt, daß nichts mehr zu rauben, nichts mehr zu töten da ist. Schon längst hatte ihm sein Mißgeschick das eigne Ich zerspalten und ihn für sich selbst zu einem Doppelwesen gemacht.

Ich nahm den Rest, ich raffte mir zusammen,
Was mir von mir geblieben war, und lief
Vor mir davon. Es lief ein Fürst! und der
Ihm folgte in der fürchterlichen Hatz,
War der zertretne Knecht, der annoch lebt.
Er schrie nach mir! Er winselte! Er bot
Mir junge Kindesleiber an zum Kauf ...

Ottegebe ist nicht tot. Ottegebe lebt. Ottegebe ist da. Wie ein Engel des Himmels erscheint sie ihm. Wie ein Engel des Himmels spricht sie zu ihm: „Komm, es ist spät geworden, armer Heinrich." Und wie die Engel Gottes das träumende arme Hannele in die Stadt der Ewigkeit führen, so führt „Sankt-Ottegebe" ihren außer sich selbst gesetzten armen Heinrich aus Vater Benedikts Waldkapelle nach Salerno. Nicht er zieht sie, sondern sie zieht ihn dorthin. Sein Wille ist unfrei, unterworfen einer stärkeren Macht, und wer darf entscheiden, ob diese Macht von

außen nach innen oder dennoch von innen nach außen wirkt? Nicht darauf kann es dem Dichter ankommen, sondern auf die Seelenkämpfe, in denen der Mensch gegen sich selbst zu streiten hat.

Als Heinrich und Ottegebe wieder daheim sind und im Glück, erfahren wir einiges von dieser märchenhaften Wanderung aus dem Schwarzwald nach Salerno. Der Dichter weiß aus Erfahrung, welch schöner Weg durch Gottes Welt das seltsame Paar führte, und das ekstatische Schwabenmädchen blieb nicht unempfindlich gegen die neuen Wunder der Landschaft. Aber ihr Ziel blieb der Seziertisch des Salerners. Natürlich hat der Dichter auf die große Szene in Salerno verzichtet. Aber Heinrich schildert sie seinem treuen Hartmann so wundervoll, daß man sich wundert, warum Hartmann nicht mehr davon für sein kleines Epos profitiert hat. Auch den bängsten Augenblick schildert er, als der Arzt das nackte Mägdlein auf den Opfertisch legt:

> Da schloß er sich mit ihr in seine Kammer. — —
> Ich aber ... nun, ich weiß nicht, was geschah ...
> Ich hörte ein Brausen, Glanz umzuckte mich
> Und schnitt mit Brand und Marter in mein Herze.
> Ich sah nichts! Einer Türe Splitter flogen,
> Blut troff von meinen beiden Fäusten, und
> Ich schritt — mir schien es — mitten durch die Wand! —

In diesen Versen steht der geheilte, von Krankheiten des Leibes und der Seele genesene, der große, starke, edle, ritterliche Mann und Held und Fürst leibhaftig so wieder da, wie wir ihn aus Hartmanns Erzählungen kannten.

In der Zeit, als dieses große Drama entstand, hat man sich über Heinrichs unappetitliche Leibesbeschaffenheit entrüstet und über den glücklichen Ausgang lustig gemacht. Oft wurde über beides dieselbe Nase gerümpft, und der-

selbe unweise Mund sprach bald von Lazarettpoesie, bald vom Benedixischen „Sie kriegen sich". Den zweiten Einwand abzuweisen, genügt wieder ein Blick auf Grimms Märchen: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute". Der erste Einwand trifft nicht dieses Werk allein, sondern den ganzen Dichter, dem seit frühester Zeit das Hiobslos der Menschheit ans mitleidige Herz greift. Nie aber hat er so gewaltig an diesem Elend gerüttelt wie hier. Nirgends sonst wurde es so offenbar, wie aus physischem Jammer seelischer Jammer entsteht, wie äußere Schicksalsschläge auch den innern Menschen verwandeln. Nie zuvor auch siegte so triumphierend Gerhart Hauptmanns dichterische Sprachgewalt.

Das kleine, schlichte Epos Hartmanns von Aue ist sechshundert Jahre alt. Die Philologen edieren und kommentieren es; ab und zu findet es im deutschen Volke sonst noch einen willigen Leser. Man möchte den Schleier der Zukunft lüften, um zu wissen, wie nach abermals sechshundert Jahren Gerhart Hauptmanns „Armer Heinrich" in Deutschland geschätzt wird. Wird man im Volke die Kunst und den Charakter, ja auch nur den Laut seiner Sprache noch verstehen? Wird zunehmende Gelehrtheit Anachronismen aufmutzen oder lieber jenen Geist verspüren, der an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert in seiner besondren Weise der Psyche des Menschen auf den Grund zu kommen suchte? Wir ahnen nichts davon und müssen mit dem Begriffe der Unsterblichkeit auch unsern Größten gegenüber vorsichtig sein, aber jetzt darf jeder seine Meinung sagen. Und so sage ich, daß „der arme Heinrich" 1902 entstanden, die deutsche dramatische Dichtkunst des neuen Jahrhunderts in großer Art eröffnet hat.

XIII

ROSE BERND. UND PIPPA TANZT. GABRIEL SCHILLINGS FLUCHT

Kaum war Gerhart Hauptmann Hand in Hand mit Hartmann von Aue durch die deutsche Legende geschritten, so wurde er in seinem heimischen Landgerichtsbezirk Hirschberg als Geschworner einberufen. Aus dem Weiten rief ihn drängendes Leben wieder ins Nahe. Und nun wird es dem Dichter zur Gewohnheit, wechselweis in der eignen Zeit oder in idealen Fernen seine schaffende Phantasie einzunisten. Wie er immer wieder oft zu monatelanger Abwesenheit seine Riesengebirgsstätte verläßt und im Süden reist oder wohnt, so lösen sich in seiner dichterischen Vorstellung Inland und Weite immer wieder ab. Eine Weile aber hielten ihn jetzt Eindrücke der Heimat und der Jugend wieder fest.

Als Hauptmann 1903 in Hirschberg Geschworner war, standen am 15. April auch Meineid und Kindesmord zur Verhandlung. Hauptmann votierte mit der Mehrheit des Schwurgerichtes auf Freispruch der angeklagten und geständigen jungen Mutter, einer ledigen Landarbeiterin. Dieser Lebenseindruck vergegenwärtigte dem Dichter wieder seine Eleven- und Gutsschreiberzeit im Kreise Striegau. In die fruchtbaren, blumigen, parkartigen Ebenen dieser Gegend verlegte er das fünfaktige Schauspiel „Rose Bernd".

Rose Bernd, die schöne, kräftige, blonde Bauerndirne wird von drei Mannsen umworben. Den einen liebt sie, den anderen haßt sie, der dritte soll sie heiraten.

Der eine ist ein waidgerechter, kriegstüchtiger Gutsherr auf der Höhe des Lebens. Er ist mit einer klugen und gütigen Frau verheiratet, die er liebt und verehrt; aber sie ist älter als er und sitzt im Rollstuhl. Für Rose Bernd war Herr Flamm schon der Mann der Männer, als sie noch mit Puppen spielte. Jetzt strahlt am Maiensonntag die Morgensonne. Zwischen den Äckern, aus denen es sprießt und grünt, wächst bergendes Buschwerk. Während die gottesfürchtige Gemeinde (wir wissen, wie fromm es im Kreise Striegau zugeht) in der nahen Dorfkirche singt und betet, nimmt draußen im Freien Herr Christof Flamm seine Rose auf eigene Art ins Gebet. Das Stück, das mit Kindesmord endigt, beginnt frühlingsfrisch mit dem Gegenteile von Kindesmord. Noch dazu unter einem Kruzifix! Als der Vorhang aufgeht, ist das Tätchen vollbracht. Diese derbe Minnelust gibt sich ländlich-sittlich oder richtiger ländlich-sinnlich. Es ist nicht das, was man in Gesellschaftskreisen ein Liebesverhältnis nennen würde. Es ist alles nur auf Nimm und Gib gestellt. Flamms Heiratsabsichten, falls er frei wäre, sind nicht allzu ernst gemeint. In seinen Kreisen betrügt man die eigne Frau, aber man verläßt sie nicht, am wenigsten einer Magd zuliebe. Mag man aber über das Moralische, wie man will, denken, so ist es eine Freude, zu sehen, wie der Dichter des armen Heinrich und seiner Ottegebe noch Kraft, Gesundheit, Lebensgenuß in zwei strotzenden Menschennaturen darzustellen weiß.

Doch während der arme Heinrich aus Kummer zu Wonne gedeiht, entwickelten sich Rose Bernds Lebenssachen umgekehrt. Schon als sich die beiden nach jenem Maienmorgen wiedersehen, sind Freud und Lust dahin. Es ist, als treibe vom Aschenhaufen des armen Heinrich eine Flocke

in dieses lebensfrohe Stück. „Du tust ja, als wenn ich aussätzig wär", sagt zur scheu gewordenen Rose Bernd Herr Flamm, und Roses Vater, der jeden Abend ein Fußbad nimmt, stöhnt, als er von der Schuld seiner Tochter hört: „Mir ist, als hätt ich die Krätze am Leibe". Beide scheinen den „armen Heinrich" gelesen zu haben. Herr Flamm ist nicht aussätzig, er ist gesund und genußsüchtig wie immer, und Vater Bernd bleibt ein sauberer alter Mann. Aber mit Rose Bernd steht es schlimm.

Jener Zweite, den sie haßt, der aufgetakelte Lokomobilist Streckmann, ein berüchtigter Trunkenbold und Weiberhengst, hat gesehen, was an jenem Sonntagsmorgen unter dem Kruzifix vorging. Seine Erpressernatur geht dieses Mal nicht auf Schweigegeld, sondern auf Minnesold. Er neidet Herrn Flamm sein Glück nicht allzu sehr, aber er fordert für sich das gleiche. Doch Rose Bernd haßt ihn; in seiner plumpen Geckenhaftigkeit ist er ihr widerlich. Sie versagt sich ihm. An sich wäre die Gefahr seiner Angeberei nicht allzu groß, denn die „Unschuld vom Lande" besteht meist darin, daß man den Liebesgenuß für keine Schuld hält. Wie auf der Alm, so gibt es auch unter dem Landvolk der Tiefebene keine Sünd. Auch Rose Bernd ist an sich nicht zimperlich und spröd. Wenn ihr das Blut in die Wangen steigt, so nimmt sie den einen, der ihr gefällt, fest in die Arme, ohne erst nach Standesamt und Traualtar zu fragen oder nach dem Kruzifix zu sehen.

Auch wenn sich die Liste der unehelich Gebornen im Dorf um eines vermehrte, so käme sie selbst in ihrer kräftigen Naivität und Animalität schon darüber hinweg. Im dritten Akt hören wir den neckenden, gemütlich-schandmäuligen Tratschton der Landarbeiter und könnten uns

denken, daß sich die aufrechte Rose Bernd durch solches Gerede so wenig niederwerfen läßt, wie sie sich an erstwen wegwürfe.

Dennoch tritt sie in ein schweres Schicksal ein. Von zwei Seiten droht ihrem innern Frieden Gefahr. Frau Flamm, die Dame im Rollstuhl, war der mutterlosen Waise wie eine Mutter gewesen. Mit dem kleinen Kurtel Flamm hatte die kleine Rose gespielt, und als Kurtel starb, blieb sie wie ein Kind im Hause. Auch jetzt in ihrem Elend findet Rose bei der grundgescheiten und grundgütigen Frau vorurteilsfreies Verständnis. Um so härter trifft es ihr Gewissen, daß ihr Mitschuldiger der Mann dieser Frau ist.

Schon darum hat sie Streckmanns Denunziantentum zu fürchten. Noch mehr deshalb, weil ihr alter, armer, beschäftigungsloser Vater zu den Frommen im Striegauer Kreise, zu den Stillen im Lande gehört, zu denen, deren Religiosität bei der Moral anfängt, die auch auf der Alm keine Sünde dulden. Seine ernste, strenge, rauhe Gottesfurcht begegnet in innigster Seelenbrüderschaft der ebenso ernsten, ebenso strengen Gottesfurcht jenes Dritten, den Rose heiraten soll. Das ist der Buchbinder und Traktätchenhändler August Keil, ein ofenhockerisches Männchen mit etwas Veitstanz. Seitdem sie sich Mutter fühlt, wird Rose der Heirat mit dem kümmerlichen Leimsieder geneigter, der gute Rat der lebensklugen Frau Flamm bestärkt sie, und es fliegt sogar eine etwas nervöse Heiterkeit und erzwungne Zärtlichkeit über ihr Wesen. Sie folgt der mütterlichen Gönnerin, die sie aus eignem Herzweh ermahnte: „Freu dich! Man soll sich freuen auf sein Kind!“

Frau Flamm hält das Kinderkriegen unter allen Umständen für des Weibes größtes Glück, und Roses kern-

gesunde Frauennatur wäre auch glücklich darüber, wenn Streckmann nur den Mund hielte. Kommt sie aber durch Streckmann in der Leute Mäuler, so wird sie von ihrem Vater verstoßen, von ihrem Bräutigam verschmäht und von Frau Flamm mit der natürlichen Eifersucht des betrognen Weibes gehaßt und verachtet. Das weiß sie.

Streckmann, der mit seiner Maschine auf allen Höfen arbeitet, geht umher und macht Anspielungen. Sie ist vor ihm wie eine gehetzte Maus. In ihrer Herzensangst läuft sie zu ihm hin, bittet und bettelt, bietet Geld, soviel sie hat. Er aber fordert nur eines, und als sie es ihm nicht aus freiem Willen gibt, holt er es sich mit Gewalt. Nun trägt sie Flamms Kind in einem geschändeten Mutterleib, während sie vom Vater ihres Kindes in einer wundervollen Zwiesprach für immer Abschied nimmt. Sie werden sich noch sehen, aber sie sind geschiedne Leute, denn zwischen sie hat Streckmanns Teufelei Mißtrauen und Mißverstehen gestreut. Das Haus Flamm, ihre zweite Heimat, die Wohnung ihres Glücks hat sie verloren.

Aber sie verliert auch ihr Vaterhaus, ihre wahre Heimat, die armselige, frostige, reine Stube der väterlichen Zucht. Streckmanns boshafte Anspielungen führten zur Tätlichkeit zwischen ihm und Roses Bräutigam. Dem armen August wird ein Auge ausgeschlagen. Dadurch wird die Sache gerichtskundig. Flamm und Rose sind Zeugen. Sie werden über ihre Beziehungen zueinander verhört. Flamm, in jenem berüchtigten Konflikt zwischen Ritterlichkeit und Eidesfurcht, entscheidet mehr zu seinen als zu des Mädchens Gunsten und sagt die Wahrheit. Wäre Rose kein Bauernkind, sondern eine Baronesse, so hätte der Landwehrleutnant vielleicht falsch geschworen. Rose schwört wirklich

falsch. Sie sagt dem Richter so wenig die Wahrheit wie dem Vater und ihrer Frau Flamm. Wie in Ibsens Nora, so ist auch in ihr das Gefühl stärker als das Gesetz. Nun ist sie eine Verbrecherin. In dem furchtbaren Zustand, in dem sie aus der Kreisstadt ins Dorf zurückkehrt, wird sie unterwegs durch vorzeitige Wehen überrascht und tötet auf der Stelle ihr neugebornes Kind.

Eine doppelte Verbrecherin wankt in die blitzblanke Vaterstube. Was sie so ängstlich verborgen hatte, erfährt ihr Vater nun doch. Der fromme alte Mann kommt sich selbst wie ein doppelter Verbrecher vor. Wie in „Fuhrmann Henschel“ und „Michael Kramer“ hebt sich der Dichter die tiefsten, innersten Dinge für den Schlußakt auf. Aber Rose Bernd selbst ist vom Schicksal schon erledigt. Den Akt beherrscht Vater Bernd, dessen harte Strenge nicht so tief erschüttern kann wie Henschels Kampf mit dem Gewissen oder Kramers Abrechnung mit Himmel und Erde. Auch zittert hier der schwurgerichtliche Ursprung des Dramas durch Erscheinen der Dorfpolizei nach. Die Szenen vor Gericht selbst hat uns der Dichter erspart; desto mehr fällt kriminalistischer Meltau auf die Vorgänge des letzten Aktes. Auch ist das Mitleid mit dem körperlichen Zustande der armen Entbundenen, die sich hier von Bank zu Schemel, von Schemel zu Bank schleppen muß, so überstark, daß daneben ihr seelisches Leid nicht aufkommt. Beim armen Heinrich herrschte das Seelische, hier herrscht das Physische vor. Aber etwas ganz Großes und Schönes wächst auch aus diesem Akt empor. Jener duckrige, muckrige August mit dem einen Auge sagt sich vom Rigorismus seines alten Vorbildes, des Vater Bernd, los. Mitleid mit Rose füllt seine Seele ganz. Aus dieser unschönen Gestalt

strahlt plötzlich die menschlichste, die bräutlichste, die brüderlichste Liebe, die christlichste Liebe im Sinne des Heilandes leuchtenden Glanzes hervor, und man denkt an das Erlöserwort: „Den Armen wird das Evangelium gepredigt".

Die Perspektive aus dem Drama ist bedrückend. Rose Bernd wird, wie jenes Mädchen aus dem Hirschberger Kreise, vor die Geschwornen kommen, und nur ihr offenes Bekenntnis wird ihr nützen. Es wäre besser gewesen, der Dichter hätte den Rest der Gedanken an jenes Schwurgerichtserlebnis getilgt. So bleiben das beste des Stücks im ersten Akt die Naturstimmung eines Frühlingssonntags auf dem Lande und die Szenen des zweiten und vierten Aktes, wo sich Frau Flamms mütterliche Gestalt entfaltet. Wie die kranke Frau entsagungskräftig ihrem lebenslustigen Manne nirgends im Wege ist und sich mit der Rolle der vertrauten alten Freundin begnügt, so lange ihm gleichgültige Weibsbilder zu Diensten stehen! Wie sie allmählich wittert, ahnt, merkt, weiß, daß auch ihre Rose unter den vielen ist! Wie sie nun ein Ekel packt! Wie die tapfere Dame aber doch mit Rose redet, und nicht viel anders redet als zuvor! Am schönsten, wie sie sich mit August Keil über Himmlisches und Irdisches verständigt, die Betrogne mit dem Betrognen! Man könnte an Mutter Vockerat denken, aber Frau Flamms Seelengüte ist nie beschränkt, auch nicht durch religiöse Vorurteile. Man könnte an Henschels erste Frau denken, aber ihr Kranksein macht keinen Lärm, und die Qualen der Eifersucht trägt sie still für sich. Sie geht auch nicht in den Brunnen, wie des Glockengießers Frau. Sie sinnt und sorgt und schafft Gutes, soweit von ihrem Rollstuhl aus die feinen, tätigen Hände reichen. Sähe sie

zuletzt mit den klugen Augen ihres Herzens Roses tiefstes Elend, so stände sie nicht beim alten Zeloten, sondern spräche mit August dem Einäugigen das Schlußwort: „Was muß die gelitten han".

Wenn man ein dichterisches Werk durchaus nach seiner Stofflichkeit beurteilen will, wenn man keinen Sinn für Rose Bernds sinnliche Gesundheit hat, keine Freude darüber, daß der Dichter nach einer stolzen Ausfahrt ins Legendenland wieder heimgefunden hat, so müßten mit allem „Anstößigen" in diesem Stück jene beiden ethisch liebenswerten Charaktere versöhnen. Das war die Meinung, als „Rose Bernd" neben vielen andern Bühnen Mitte Februar 1904 auch auf das Wiener Hofburgtheater kam, das kurz zuvor den „Armen Heinrich" gut vertragen hatte. Auch zur „Rose Bernd" wandte sich das in solchen Fällen immer etwas beängstigte Wiener Publikum mit lebhaftem Zuspruche hin. Dennoch kam es nur bis zur fünften Aufführung. Ein sittlich entrüsteter Machtspruch setzte sich über die Ethik dieses Dramas ebenso wie über viele zuständige, dem Drama günstige Instanzen hinweg, und die weitern Vorstellungen unterblieben. Der Dichter war an solche Erfahrung schon gewöhnt und ließ sich nicht weiter dadurch verstimmen.

Wenn nach „Rose Bernd" trotzdem eine Pause seines Schaffens eintrat, wenn die Jahre 1904 und 1905 wenigstens auf den Markt keine Früchte brachten, so war lange und schwere Krankheit der Grund. Hanneles schwarzer Engel stand schon vor des Dichters eigner Tür. Aber seine innere Gesundheit siegte. Ärztliche Kunst und Pflege sorgten für das übrige, und nach einem ausgiebigen Erholungsaufenthalt in der italienischen Schweiz konnte

Gerhart Hauptmann mit seinem genesenen Heinrich von der Aue rufen:

Und so ergreif ich wiederum Besitz
Von meinem Grund. Gestorben! Auferstanden!
Die zween Schläge schlägt der Glockenschwengel
Der Ewigkeit. Los bin ich von dem Bann!
Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!

Wie Heinrich von der Aue zog er mit seinen Falken, seinen Adlern wieder heimwärts. Er stieg hoch in die Schneeregionen des Riesengebirges, das der Welt auch seine Winterreize entdeckt hatte. Mehr Schnee und Eis kann es nicht geben, als zu der Zeit, da sich Hauptmanns „Glashüttenmärchen" dort oben zuträgt. Es ist, als wollte der Dichter die weiße Natur zur künstlich aufs äußerste gesteigerten Weißglut der Glasöfen in den schärfsten Gegensatz bringen. Mehr noch lockten ihn wohl die Verwandtschaftszüge zwischen Glas und Eis. Die langen Zapfen an den Bergfichten klingen und klirren ihm wie Glas; aus Wasser Glaskügelchen fertig zu bringen, ist ein schöner Traum, und eine Märchenhoffnung läßt in der „schönen Wasser- und Glasmacherstadt" Venedig das Wasser zu gläsernen Blumen sprießen.

In dieses zweischichtige, aus Phantasie und Wirklichkeit seltsam durcheinander gewirkte Riesengebirgsstück kommen von der Adria her Erinnerungen, ziehen zur Adria hin Wünsche. Venedig ist das Land einer Mignonssehnsucht. Das Reich der Tatsachen liegt unter Schnee und Eis am Gebirgskamm auf der Grenze von Schlesien und Böhmen. Dort steht eine Glashütte, die außer Betrieb gesetzt ist. Wahrscheinlich, weil sie zu hoch im Gebirge steckt. Auch Gerhart Hauptmann empfing seine Glashütteneindrücke an kultivierterer Stelle. Freilich flieht vor der Kultur das

Märchen, das hier auch dem Dichter nicht so standhält wie sonst. Dem Dichter besonders bequem für seine Beobachtungen lag und liegt am obersten Ende von Oberschreiberhau die Josefinenhütte, deren sozialen und merkantilischen Einfluß man auf der ganzen stundenlangen Wanderung durch die drei Schreiberhauer Dörfer verspürt. Man kommt an Glasmalern und Glashändlern vorbei, man begegnet den hagern bleichen Gestalten der Glasarbeiter in blauer Bluse, und in eleganter Equipage fährt ein hoher Hüttenbeamter durch das Tal. Oben in der Hütte selbst kann jeder zusehen, wie einfach aus dem Fluß einer zähen Masse das zierliche, wasserklare Kelchglas entsteigt. Man hat den Eindruck einer frei schaffenden Kunst, einer zaubernden Phantasie und erkennt auch, daß das Gelingen des Werkes sehr wesentlich vom individuellen Können des Arbeiters abhängt. Er ist schon ein Kunsthandwerker. Er muß genau wissen, wie er mit dem langen eisernen Rohr umgeht; mit dem einen Rohrende greift er äußerst geschickt in die Weißglut, um ein Stück Materie herauszufischen, das andere Rohrende setzt er wie ein Musikus an den eigenen Mund, um in die Form hineinzuhauchen, als sei das Instrument ein Pfeifchen, aus dem Seifenblasen emporspringen. Wirklich nennt er dieses wundertätige Rohr die Pfeife, und wirklich steht im Nu wie eine schön gelungene Seifenblase das kristallene Gebild vor unsern Augen. Während wir es betrachten, hat der emsige Bläser (er verdient diesen musikalischen Namen) schon wieder die Backen voll genommen; seine Lunge hat ein neues Werk vollbracht. Man betrachtet ihn voll Mitleid und fragt, wie lang menschliche Atmungsorgane diese Last in dieser Gluthitze ertragen können.

Neben das Mitleid aber treten ästhetische Empfindungen. Man denkt an den schöpferischen Odem Gottes. Man fühlt, daß diese Arbeit einen Dichter zu ähnlichen Lebensbetrachtungen reizen könnte, wie Schiller sie an das handwerksmäßige Entstehen der Glocke knüpft. Wir sind in der Heimat Gerhart Hauptmanns des Glockendichters, und meinen, er wäre der Rechte, auch das Symbol des Glases zu finden.

Das Feinste, Zarteste, Schönste in der Glasmacherkunst wurde nicht in Rübezahls Bergen erfunden. Auch dorthinauf kam es aus der Märchenstadt an den Lagunen. Wie sich der Glockengießer Heinrich die Kunst für sein Handwerk aus Nürnberg geholt hatte, so holten sich die schlesischen Glashütten ihre Kunst aus Venedig. Aus Venedig kam, was ihrer heißen, harten, lebensgefährlichen Tagesarbeit den sonntäglichen Schmuck gab, den leichten Schwung, die liebliche Form, die künstlerische Freiheit, den poetischen Adel. Diese märchenhafte Herkunft war es vor allem, die der Dichter des Glases im Sinnbild zu gestalten hatte. Das Sinnbild wird ein Mädchen aus dem Märchen von Venedig. So entstand Pippa, leicht und frei und zart und rein wie aus Glasbläsers Rohr in die Welt hineingehaucht. So entstand Pippa, wie das edle „Zierglas" ihrer venetianischen Heimat, eine „schlanke Winde", eine „Blüte auf biegsamem Stengel". So entstand Pippa der „Spuk", Pippa, der „kleine Geist"; Pippa, das „zitternde Salamanderchen in der Weißglut", das „kleine Fünklein aus dem Glasofen", die „kleine zitternde Flamme". So entstand Pippa, wie Rautendelein, eine „kleine rothaarige Nixe". So entstand Pippa, die „kleine, ans Licht gescheuchte Motte"; Pippa, „das liebliche Kind von Murano".

Den Namen holte sich der Dichter aus Robert Brownings Drama „Pippa geht vorüber". Er fand hier wenig mehr als den Namen. Brownings Pippa ist ein segenbringendes Engelskind. Hauptmanns Pippa hat außer ihrer irdischen Tanzlust noch andere sehr weltliche, sehr weibliche Eigenschaften. Sie hat gar kein Beglückungsbedürfnis, gar kein Läuterungsamt. Naiv lebt sie in den Tag und, wenn es sein muß, auch in die Nacht hinein. Ihr zweifelhafter Vater, ein Glastechniker aus Venedig, hat sie nach Schlesien mitgenommen und in einem ziemlich unfreundlichen Wirtshaus hoch am Gebirgskamm untergebracht. Wie alle Italiener scheint er tags fleißig zu arbeiten. Nachts spielt er Hasard, und zwar mit Vorliebe falsch. Bei solch einer Gelegenheit kommt es zum Streit, und er wird erstochen. Nun hat die kleine Pippa allen Zusammenhang mit der Heimat verloren. Sie trauert um ihren Vater keinen Augenblick, aber sie ist allein in der Fremde. Sie bleibt nicht allein. Wie Rose Bernd hat sie mindestens drei Mannsbilder, die sich um das kleine flügge Mädchen drängen. Der eine ist der Hüttendirektor selbst, ein angejahrter Viveur, der sich ihretwegen im härtesten Winterfrost nach Mitternacht zu Sekt und Forellen in die Bergschenke setzt; eine etwas geschliffenere Spielart des Herrn Flamm. Der andere ist ein alter ausgedienter Glasbläser namens Huhn, der seinen Namen wohl eher von Hunne oder Hüne als von unserem friedlichen Federvieh ableiten darf. Der dritte ist Michel Hellriegel, ein wandernder Glasmachergesell, der von Schneidern stammt. Am weitesten vom Ziele bleibt der noble, etwas bedenklich auf Jungfernbraten erpichte Herr Direktor. Er ist die realste Figur im Stück, und doch hebt auch er sich mit seiner Bildung, mit seinen Reisen in eine

etwas höhere Sphäre und findet, als ihn der Schnee blendete, das dichterische Bild: „Mein Sehorgan kommt mir vor wie ein Teich, auf dessen Grund ich gesunken bin und über das oben fortwährend farbige Inselchen schwimmen." Er empfindet das Symbolische seiner Industrie, wenn er auf seinen Dienstfahrten die Arbeit plumper, dumpfer Gebirgsmenschen an Pariser Galatafeln prangen sieht. Aber er bleibt für Pippa nur der „gute Onkel", der Süßigkeiten mitbringt; sie vergißt ihn, als sie ihr Herz entdeckt hat. Etwas weiter kommt der Hüne Huhn. Während ihr Vater im Streite fällt, verschleppt Huhn das Kind mit Gewalt in seine einsame Spelunke. Aber von hier wird Pippa wiederum entführt, und zwar durch Michel Hellriegel.

Diesmal geht sie gern mit. Michel ist jung, regsam und ein wahrer Tausendsassa an wunderlichen Einfällen. Wie jener kleine Berliner Ballettänzer und Schachmeister Max Harmonist, einer der frühesten und glühendsten Hauptmannenthusiasten, ist Michel Hellriegel der „Sohn einer verwitweten Obstfrau". Er ist auch sonst ein Muttersöhnchen mit Mutterwitz. Die Vernunft kam bei ihm zu kurz, weil die Phantasie alles überwuchert. Wie der Hüttendirektor, wie Wirt, Kellnerin und Gäste in der Bergschenke, ist auch Michel ganz Wirklichkeit. Dennoch lebt er woanders. In seinem Hirn fiebert Romantik. Er nährt sich von Illusionen. Aus einem Bilde Moritz von Schwinds scheint er herzukommen oder aus dem Märchen von Hans im Glück oder aus der Handwerksburschenpoesie unsrer Volkslieder oder aus Gerhart Hauptmanns eigenster dichterischer Beschaffenheit. Aber er steht mit zerrissenen Stiefeln und beschädigtem Lungenflügel auf irdischem Boden. Wie später Emanuel Quint mit seinen jenseitigen, so lebt Michel

Hellriegel mit seinen diesseitigen Glückserwartungen in einer andern Welt; aber körperlich befindet er sich auf der Walze als ein „ergebenst erfrorener Handwerksbursche", und seinetwegen brauchte das Stück noch kein Märchen zu sein.

Dieser urdeutsche Gesell erblickt mit Augen, die lachen und weinen können, schon in der mitternächtigen Gebirgsschenke die kleine Italienerin zusammen mit dem alten Glasbläser Huhn in einem wilden Naturtanz, der zugleich Verfolgung und Flucht ist. Auch Huhn kann zunächst noch als Realität gelten; ins Riesenhafte, Groteske, Wüste gesteigert, aber doch ein lebendiger Mensch, dem auf Waldwegen des Zackentales unheimlich zu begegnen wäre. Als Gerhart Hauptmann später in Griechenland reist, erinnert er sich an einen alten Knecht, der in seinen Delirien die Welt von schwarzen Ziegen oder Katzen erfüllt sah, wobei er von alpdruckartiger Angst gepeinigt war. Das war gewiß der existente Doppelgänger des Glasbläsers Huhn.

Huhn hat Glas geblasen, solange in der benachbarten Glashütte noch die zwei Öfen brannten, und es muß ein mächtiges Fauchen gewesen sein; vor der wilden Lohe ein wilder Mensch! Zusammen mit der alten Glashütte wird auch der alte Glasbläser außer Dienst gestellt, und nun spukt er ohne Daseinsrechte um sie herum, wie eine entthronte Gottheit. Etwas Titanisches, etwas Gigantisches, etwas Zyklopisches, etwas Heidnisch-Höllisches setzt diesen stumpfen Riesen über die Natur, etwas Vorsintflutlich-Tierisches stellt ihn hinter Zeit und Kultur. Mit dem Halbtiere Waldschratt könnte er sich verstehn, wenn er so redegewandt und geistreich wäre wie jener. Seinen ungeheuren Lebenskräften scheint das Alter nichts anzuhaben. Er säuft,

er tanzt, er streckt mit Gorillagier seinen Arm nach der Jüngsten aus. Aber daheim mit einer Dohle, einer Ziege, den beiden einzigen Hausgenossen, lebt er friedlicher als mit Menschen; nur das Kind, das er bei sich versteckt, und für das er gutmütig zu sorgen scheint, ist in Gefahr. Wohl dem Kinde, daß ein Michel da ist, der es aus dieser Höhle noch rechtzeitig entführte, denn der alte Huhn hatte hier anderes im Sinn als zu tanzen. Freilich findet dieser junge David keine Gelegenheit, dem Riesen Goliath gegenüberzutreten. Das besorgt eine höhere Macht.

Eine höhere Fügung brachte auch in derselben Nacht, da Huhn mit Pippa verschwunden war, den Michel herbei. Beide vergessen übereinander die Gefahr und halten in Huhns Hütte ein Zwiegespräch, wie es nur große Dichter schaffen können. Wir sahen den deutschen Jüngling und das italienische Mädchen vorher nur mit andern. Jetzt sind sie, die sich erst seit einer Stunde kennen, selbander allein; allein wie zwei verirrte Kinder, allein mit ihrer Jugend, allein mit ersten Regungen ihrer Herzen und ihrer Sinne. Sie erscheint ihm als das Wunder, das er voller Vertrauen gesucht hat, er weckt in ihr den Glauben an seine Träume. Und doch empfinden sie sich als Wirklichkeit und klammern sich fest aneinander. Trotz der Gefahr, in der sie sind, kommt eine selige Lust über sie. Sie hören in der Winternacht die Vögel singen und suchen durch Schnee und Eis den Frühling. Pippas Vater und Hellriegels Mutter spuken durch ihr Geschwätz, der Falschspieler als erledigtes Hindernis, die Obstfrau als kopfschüttelnde Sorge. Mit dem ersten Frühlicht scheint die Macht des Raubtiers Huhn gebrochen; ohne es selbst zu wissen, begleitet er mit einem gewaltigen Naturschrei der Freude den Auszug

dieser weinenden, lachenden, küssenden, seligen Kinder. Durch die ganze Szene zieht ein Ton, als redete Shakespeares Humor mit einem Märchen des deutschen Volkes.

Mit diesem Bröcklein reinster und kräftigster Poesie sind wir erst am Schlusse des zweiten Aktes angelangt und haben noch zwei Akte vor uns. Wie wird es uns, wie wird es den Kindern weiter ergehn? Bisher waren wir in einem Märchen der Wirklichkeit, in der Wirklichkeit eines Märchens, und nun sollen wir zum alten Wann. Eine neue Erscheinung! Zur Not und zunächst kann man sich auch ihn bürgerlich konstruieren. Es gibt solche uralte Herren, die sich irgendwo in die Einsamkeit zurückziehen, um sich mit irgendeiner geistigen oder mechanischen Betätigung die Zeit zu vertreiben. Ich kannte einen pensionierten Husarenoberst mit dem eisernen Kreuz der Freiheitskriege, der wie ein Obermeister drechselte. Herr Wann — er wird einmal, nur halb im Scherz, als Major a. D. angesprochen — Herr Wann hat sich auf dem Kamm eine Baude genommen und dort eine Sternwarte eingerichtet. Da er offenbar kein Zunftmensch ist, so würde man es ihm kaum übelnehmen, wenn er gelegentlich in seine Astronomie auch etwas Astrologie einmengte und in den Sternen, die er berechnet und beguckt, auch zu lesen versuchte. Menschlich kommt man ihm dadurch näher, daß er, dem Höhenklima gemäß, Sinn für schweren alten Falernerwein hat. Doch spendet er den edlen Stoff in edelstem Gefäß, und so bleiben wir auch bei ihm im Bereich der venetianischen Glasindustrie. Mit dem allzumenschlichen Hüttendirektor verkehrt er ganz menschlich, zitiert Schillers Wallenstein, philosophiert in anschaulichen Beispielen aus dem Tierreich über das Ignoramus der Menschen und macht sich seine Gedanken über eine

musikalisch-kosmische Brüderschaft nach dem sogenannten Tode. Aber er lebt keineswegs bloß in höhern Sphären. Daß sein Freund, der Hüttendirektor, der kleinen Pippa nachstellt, oft in später Nacht durch Schnee und Eis ihr im wahren Sinn des Worts nachsteigt, weiß der getreue Nachbar, der gern durch weithin reichende Ferngläser zum Fenster hinaus auch in die Talgründe schaut, ganz genau. Und nun sehen wir, zum erstenmal, wie der alte Schalk ein bißchen Charlatanerie treibt. Der Direktor will von seiner Leidenschaft für das Kind geheilt werden, Wann klatscht in die Hände, sofort erscheint Pippa und verrät ihre Liebe zu Michel. Der Direktor, den wohl nur nach dem Jüngferlein gelüstet hatte, schöpft schnöden Verdacht, ist geheilt und verschwindet auf Nimmerwiedersehen. Man weint ihm keine Träne nach.

Desto frischer, herzhafter, bewegter ist Pippa, die der Alte durch sein Fernrohr längst kommen sah. Wie ein Sturmwind fährt sie herein in die wildfremde Stube zu wildfremden Leuten: „Ihr Männer helft! Dreißig Schritte von hier stirbt der Michel im Schnee!“ Wirklich sind die Kinder wie Hansel und Gretel von früh bis spät umhergeirrt. Nun kann der „ergebenst erfrorene Handwerksgesell“ nicht weiter. Und wie er am Morgen Pippa vor Huhn rettete, so rettet am Abend Pippa ihn zu Wann. Wie im Reiche Wanns nichts so ganz mit rechten Dingen zugeht, so springt auch Michel, der Ohnmächtige, der Erstarrte plötzlich quicklebendig wieder auf, fängt sofort mit seinen Phantastereien an, und sein Selbstbewußtsein als Schützer einer Mädchenunschuld entwickelt sich zusehends. Mit Pippas Glauben an seine Illusionen steigt ein naiver Größenwahn in ihm auf; er vergleicht sich mit dem

flüchtig kennen. Sie heißt Alwine. Otto Pniower gibt ihr das Zeugnis, daß sie mit einer fast beispiellosen Treffsicherheit hingestellt, daß jede ihrer Bemerkungen von schlagender Kraft ist. Obwohl man sofort erkannte, daß Alwine ihren Mann unglücklich macht, wirkte sie noch humoristisch, halb filia hospitalis aus dem Berliner Quartier latin, halb Kellnerin des Café latin. Die beiden Frauen, die den armen Gabriel Schilling zur Flucht ans Meer und ins Meer treiben, wirken kaum noch humoristisch. Sie kommen auch nicht mehr aus Alwinens Revier, von Alwinens Niveau. Die eine ist eine Gouvernantennatur, die andre eine Zigeunernatur.

Das Stück spielt in frischester Seeluft. Sichtbar sind die Dünen und der Strand, die man von Stralsund oder von Rügen aus erreicht. Die Abendsonne, bald sinkend, bald gesunken, wirft ihren Glanz auf Himmel und schäumende Wellen. Vom Leuchtturm blinkt das auf- und niedergehende Feuer und wirft magische Schatten. Aus Windstille entsteht Sturm. Möwen fliegen, Krähen schreien. Ein Echo hallt schaurig wider. Fischerboote segeln. Ein Badender springt in die Flut. Alles das empfinden wir wie in der Natur. Aber außerdem noch den übernatürlichen, gespenstischen Hauch einer andern Welt, der aus Klosterruinen und Kirchhofsstimmung entgegenweht, jener andern Welt, die hinter der sichtbaren verborgen liegt „mitunter bis zum Anklopfen nahe"; jener andern Welt, die man „durch dunkle Ringe um beide Augen viel genauer und gründlicher sehen kann". Aus dieser Welt heraus soll auch das Meer zu uns sprechen. Mit Künstleraugen gesehen, soll es Ursprung und Ziel alles Wesens sein: „Dort stammen wir her, dort gehören wir hin." Man denkt an Ibsens Ellida.

bezeichnet Wann diesen Zustand Huhns mit der bombastischen Phrase: „Hier keltern typhonische Mächte den gellenden Qualschrei rasender Gotterkenntnis.“ Man muß Sätze wie diesen noch einmal lesen. Michel lästert Gott, der hier erkannt werden soll, als den „großen Fischblütigen“, der nur zerstören kann, was er geschaffen hat. Dabei sieht er vor der Tür kuriose furiose Gestalten, die offenbar nach Huhns armer Seele schnappen. Wann geht hinaus, um, wie einen Arzt, den Tod herbeizuholen. Aber Huhn, der plötzlich dem alten Wann ähnlich wird und sogar Pippas weiße Mädchenhaut kriegt, beruhigt sich, als auf seinem Herzen samariterhaft Pippas kleine Hand ruht, diese kleine Hand, die immer wieder auch mit den Extravaganzen des Stückes versöhnt. Auf Suggestion und Trance folgt Handauflegung. Der alte Glasbläser wird nun wieder etwas menschlich-nachweisbarer. Er verfällt in ein sanftes Delirium. Seine Sucht nach Pippa verwischt sich mit seiner Trauer um die verlorne Berufsarbeit. Pippa scheint ihm aus der Weißglut des Glasofens zu kommen wie ein gläsernes Gebilde. Das doppelte Verlangen zerrt an allen seinen Gliedern. Er sieht im Glasofen Funken und Lichter tanzen, seine Knochen tanzen, sein Blut tanzt, sein Wahn tanzt, auch Pippa soll tanzen. Gerade das aber hatte ihr der alte Wann — ich weiß nicht warum — streng verboten. Nun ist das Kind im heftigsten Kampfe mit sich selbst. Sie muß tanzen und darf nicht tanzen. Der Zwiespalt in ihr steigert sich bis zum äußersten, schließlich tanzt sie, weil Michel Hellriegel es ihr rät. Wann hat es untersagt, Huhn hat es verlangt, Michel entscheidet. Huhn triumphiert. Während er mit seiner Hand ein Glas zerdrückt, stirbt Pippa in Wanns Armen, der draußen jenen Arzt, den

er suchte, gefunden hat. Auch Huhn stirbt sofort nach, und zwar mit jenem Naturschrei der Freude, der auch diesmal, wie das erstemal, dem guten Michel durch Mark und Bein geht. Michel erblindet, aber seine innern Gesichte werden immer schöner, immer venetianischer. Wie Huhn seine Pippa mit einem Glase verwechselte, so verwechselt der blinde Michel die tote Pippa mit seiner italienischen Tonpfeife, nach der Pippa tanzen soll.

„Und Pippa tanzt", redet der alte Wann dem Blinden ein. Ein Stummer aber führt den Blinden mit allen seinen Einbildungen hinaus ins Weite, Ungewisse. Wie vor seinem Glutofen aus flüssigem Glas feste Kugeln werden, so will Michel in Pippas Venedig Wasser zu Kügelchen ballen. Dabei stehn ihm schon geballte Wasserkügelchen unter seinen Glutaugen auf den Wangen. Mit einer heitern Schwermut endigt dieses Stück, das voller Schönheit, aber ohne Klarheit ist, wie ein wundervolles Glas, dem der Hauch des Bläsers nicht die letzte Reinheit geben konnte. Mit Recht wollte der Dichter selbst nicht ausdeuten, ist aber in Andeutungen dunkel geblieben und den Weg von der Idee zur Anschauung nicht ganz bis ans Ende gegangen. Was an diesem Stück wunderbar schön ist, legt sich um Pippa und besonders um Michel. Was starr und kalt geblieben ist, trifft den alten Wann, der gar keine „mythische Persönlichkeit" zu sein brauchte. Etwas mehr Major a. D., und alles wäre besser!

Fast gleichzeitig mit dem Glashüttenmärchen beschäftigte sich Hauptmann mit einem andern Drama, das nicht in der sichtbaren Welt zugleich die unsichtbare vor Augen stellen will, sondern die unsichtbare Welt aus der sichtbaren fühlen läßt. Innerhalb seines alten Realismus fand

er die geheimen Sinnbilder, und je weniger er sie ausmalte, desto lebendiger sind sie zu spüren. Wie in „Rose Bernd" die fruchtbare Ebene, in „Pippa" das winterliche Hochgebirge, so ist diesmal das Meer der große Hintergrund, den die Natur stellt. Auch hier knüpft Hauptmann, wenn er diesmal auch schlesischen Boden verläßt, an eignes Erlebnis an. Schon früh hatte er mit seinem Malerfreunde Hugo Ernst Schmidt auf Rügen große Eindrücke geteilt und genossen. Später besuchte er mit seiner zweiten Gattin, einer flotten, frischen Bade- und Schwimmnatur, mehrere Sommer hindurch Hiddensoe, jene Insel, die sich westlich von Rügen wie ein langer dürrer Hecht etwas gekrümmt längs der Küste ins Wasser streckt. Dort mag ihm sein Freund Schmidt oft genug eingefallen sein, dort dachte er über das Schicksal des Frühverstorbenen nach, dorthin legte er den Schauplatz seines Dramas „Gabriel Schillings Flucht", das zusammen mit „Pippa" 1906 entstand, aber erst 1912 erschienen ist. Wie sich „Rose Bernd" in Sachen des Milieus an „Fuhrmann Henschel" knüpfte, so knüpft sich „Gabriel Schilling" an „Michael Kramer". „Michael Kramer" wurde dem Andenken Schmidts gewidmet. „Gabriel Schilling" spiegelt Schmidts Schicksal wider. Der Dichter tritt noch einmal in jenen jungen Kameradenkreis, zu dem schon Loth und Schimmelpfennig aus „Vor Sonnenaufgang", Braun aus den „Einsamen Menschen", Michael Kramers feiner, mitsinnender Schüler Ernst Lachmann gehörten. Gabriel Schillings Arzt Rasmussen wirkt wie ein Gemisch aus Loth und Schimmelpfennig, Ernst Lachmann wie eine Vorstudie zu Gabriel Schilling selbst.

Schon Ernst Lachmann war schlimm verheiratet. Wir lernten seine junge Frau auf einer Visite bei Kramers

flüchtig kennen. Sie heißt Alwine. Otto Pniower gibt ihr das Zeugnis, daß sie mit einer fast beispiellosen Treffsicherheit hingestellt, daß jede ihrer Bemerkungen von schlagender Kraft ist. Obwohl man sofort erkannte, daß Alwine ihren Mann unglücklich macht, wirkte sie noch humoristisch, halb filia hospitalis aus dem Berliner Quartier latin, halb Kellnerin des Café latin. Die beiden Frauen, die den armen Gabriel Schilling zur Flucht ans Meer und ins Meer treiben, wirken kaum noch humoristisch. Sie kommen auch nicht mehr aus Alwinens Revier, von Alwinens Niveau. Die eine ist eine Gouvernantennatur, die andre eine Zigeunernatur.

Das Stück spielt in frischester Seeluft. Sichtbar sind die Dünen und der Strand, die man von Stralsund oder von Rügen aus erreicht. Die Abendsonne, bald sinkend, bald gesunken, wirft ihren Glanz auf Himmel und schäumende Wellen. Vom Leuchtturm blinkt das auf- und niedergehende Feuer und wirft magische Schatten. Aus Windstille entsteht Sturm. Möwen fliegen, Krähen schreien. Ein Echo hallt schaurig wider. Fischerboote segeln. Ein Badender springt in die Flut. Alles das empfinden wir wie in der Natur. Aber außerdem noch den übernatürlichen, gespenstischen Hauch einer andern Welt, der aus Klosterruinen und Kirchhofsstimmung entgegenweht, jener andern Welt, die hinter der sichtbaren verborgen liegt „mitunter bis zum Anklopfen nahe"; jener andern Welt, die man „durch dunkle Ringe um beide Augen viel genauer und gründlicher sehen kann". Aus dieser Welt heraus soll auch das Meer zu uns sprechen. Mit Künstleraugen gesehen, soll es Ursprung und Ziel alles Wesens sein: „Dort stammen wir her, dort gehören wir hin." Man denkt an Ibsens Ellida.

Aber die künstlerischen Seelen lockt noch ein höheres Ideal. Es ist das Land der Griechen, das sie suchen. Wie in „Pippa“ zum Riesengebirgskamm Venedig, so verhält sich hier zur Ostsee Griechenland. In dieser Sehnsucht einigt sich der Glückspilz mit dem Pechvogel. Glück und Pech aber hängt weder vom Meer ab, noch von Griechenland. Glück und Pech kommt von Weibern.

Schon das Motto der Buchausgabe deutet auf den Sinn des Stückes. „Einige versichern,“ sagt Plutarch, „Eunosthos sei ihnen begegnet, ans Meer eilend, um sich zu baden, weil ein Weib sein Heiligtum betreten habe.“ Dieser misogyne Standpunkt bestimmt Gabriel Schillings Flucht. Vor zwei Weibern flieht er ins Meer. Nicht um zu baden, sondern um zu sterben. Die Ehefrau und die Geliebte hetzen ihn wechselweis in den Tod. Sie werden mit Harpyien verglichen. Die Ehefrau ist eins jener unseligen Wesen, von denen man nie weiß, ob sie mehr sich oder andre quälen, eine Frau, die nie bei wirklich guter Laune ist; für jeden Mann die Pein, für problematische Künstlernaturen der Tod. Aber auch die andere, die Geliebte, ist keine Befreierin von solcher Pein. Aus dieser Jüdin von Odessa, die geistige Anregung sucht, ist eine Berliner literarische Nachtcaféschlampe geworden. Sie ist sehr verlogen. Sie lockt und lähmt zugleich. Wenn der Mann, der nicht von ihr loskann, sie haßt, so nennt er sie Vampyr, wenn er sie liebt, so nennt er sie euphemistisch seine Braut von Korinth. Diese Frau Hanna Elias und Gabriel haben ein uneheliches Kind; Klein-Gabriel ist gebrechlich und verkümmert wie Ibsens Klein-Eyolf. Auch das Kind kann die Eltern nicht beieinander halten; wie Gabriel vor seiner rechtmäßigen Eveline zur unrechtmäßigen Hanna floh, so

flieht er jetzt vor Hanna und Eveline an den Busen eines Freundes.

So kommt er auf jene kleine, einsame Ostseeinsel, in den Frieden der Natur, zu friedlichen Menschen. Diese Menschen sind edel, hilfreich und gut, wie so oft bei Hauptmann die Nebenmenschen, die bisweilen gar kein andres Daseinsrecht haben, als einem armen körperlich oder seelisch Gebrochnen beizustehen. Wer im Himmel und auf Erden bemüht sich nicht alles um Hanneles Fiebertraum, um Kollege Cramptons Suff, um den Aussatz des armen Heinrich! In diesem Drama ist es ein Vorzug der Charakteristik, daß die Beistände nicht bloß hilfreiche Herzen und Hände haben, sondern auch für sich selbst etwas bedeuten, mindestens als Kontraste zur Gabriel Schilling-Seite. Professor Mäurer und sein „Schusterchen" lieben sich, ohne von Staat und Kirche dafür legitimiert zu sein. Er radiert und bildhauert, sie geigt und liest; sie leben in geistig gesunder Luft, ihr Dasein hat Heiterkeit, ihre Nähe ist ein Rettungshafen für Schiffbrüchige. Hier ist Gabriel Schilling auf bestem Wege, sich von seinen Qualen gesund zu baden, von Todesgedanken, von Reue um verschwendete Zeit, von Verpfuschungen künstlerischer Zwecke, vom allgemeinen Weltekel, von jener Ideenverfolgung, die ihn angesichts der Gallionfigur eines gestrandeten Schiffes aufächzen läßt: „Überall diese wahnwitzigen Weibsbilder!" Gabriel Schilling scheint der Mahnung des Freundes zu gehorchen: „Atme, Mensch, trinke die starke Luft und laß das Gespenst deines Lebens von gestern dein wirkliches Leben von heut nicht mattsetzen."

Aber das Gespenst von gestern ist schon über ihm, das Skelett schon wieder im Hause, der Vampyr lechzt schon

wieder nach Blut, Delila greift schon wieder in die Locken dessen, der in seiner Eigenschaft als moderner Dramenheld ach! so gar kein Simson ist. Mitten aus einer großen Austobungs- und Entladungsrede heraus entdeckt plötzlich Gabriel Schilling dort, wo er noch eben mit den Freunden leidlich guter Laune gefrühstückt hat, ein kleines, feines Damenschirmchen. Es ist Hannas Schirm. Hanna Elias ist da, und — wie es in Goethes „Stella" heißt — „Rinaldo wieder in den alten Ketten". Ihre erste Waffe ist Appell an das Mitleid: ihre kranke Lunge, das kranke Rückgrat des Kindes! Ihre zweite Waffe ist das Bekenntnis ihrer Liebe und ihrer Unschuld. Ihre dritte, die siegende Waffe, ist sie selbst, die Macht ihrer Person auf seine Sinne oder auch nur auf seine Nerven. In der Heimlichkeit der Düne erobert sie sich ihn zurück.

Ihr Sieg ist seine Niederlage. Eine dämonische Raserei kommt ihn an; mit dem Todesgedanken treibt er schauerlichen Scherz, die Zerrissenheit des Gemüts wirkt auf das Nervensystem des Diabetikers, er bricht körperlich zusammen, noch bevor auch das andre Gespenst der Vergangenheit, die ehelich Angetraute, wieder in seiner Nähe erscheint. Sie kommt, weil sie hört, er sei erkrankt. Aber als sie den Kranken sieht, fehlt ihr das Auge dafür. Sie wühlt nur im eignen Jammer, den Kranken überhäuft sie mit Klagen und Anklagen. Und nun dringen die beiden Harpyien mit geballter Faust gegeneinander los. Nachdem sich die Beredsamkeit empörter Weiberseelen genugsam ergossen hat, will es zu Taten kommen, dicht vor der Tür, hinter welcher der Kranke liegt, um den sie kämpfen; dann vor dem Kranken selbst, den der Ekel würgt, der vergebens fragt, wie das Doppelpech dieses Schicksals über ihn kommen konnte.

Wir sehn ihn nur noch auf seinem Todesgang, zwischen Kirchhofsmauern und Klostertrümmern, im Gespräch über die letzten Dinge mit einem schwindsüchtigen Sargtischler, der sich auf Vorrat Bretter für einen „hölzernen Schlafrock" holt. Das Leuchtturmfeuer, das auf die Gallionfigur des gestrandeten Schiffes gespenstischen Schein wirft, weist ihm den Weg ins Meer, den Ausweg aus allen Kalamitäten. So ward doch Gabriel Schillings Flucht vor seinen Weibern eine Zuflucht. So fand er doch auf dem Friedenseiland seiner Freunde den Frieden.

Durch den düstern Schatten dieser gescheiterten, schon vor Beginn des Dramas verlornen, physisch erkrankten Existenz ziehn ein paar liebliche Strahlen. Sie kommen aus den Seelen der Freunde. Hauptmann war in keinem seiner frühern Werke, auch nicht im „Friedensfest", gegen Frauen so hart wie hier. Man könnte ihn mit Strindberg verwechseln, wenn der Gestalter der Ottegebe und Griselda nicht doch auch hier für den Ausgleich gesorgt hätte. Das „Schusterchen", die klare, freie, sichre Lucie Heil, nicht unähnlich jener Lucie aus Kellers Sinngedicht, die „Lux, mein Licht" genannt wird, ist vom Dichter mit persönlicher Liebe geschaffen. Daneben steht eine junge Russin, die in das Verhältnis zwischen Mäurer und Lucie zwar auch einiges Wirrsal bringt. Was „endgültig" schien, scheint plötzlich nur „interimistisch", und der wangenrote Professor droht von einer zur andern ganz sacht hinüberzugleiten. „O diese Männer!" pflegt man in solchem Falle zu sagen; „Einer ist wie der andre." Der gesunden Mannesseele droht dieselbe Gefahr wie der kranken. Aber zum Glück ist diesmal das Schicksal überlegnem Frauengeist anheimgegeben. Sie knebeln das Schicksal nicht, sie fordern keine Rechte,

mahnen an keine Pflichten, sie lassen Freiheit und bewahren die eigne Freiheit. Im fünften Akt haben Lucie und die kleine Russin eine Aussprache, die zum feinsten gehört, was Hauptmann gedichtet hat, ohne Eifer, ohne Sentimentalität, ohne Pathos und doch innig, latent bewegt, voll verhaltner Wärme. Jede würde der andern den Besitz lassen, denn Zwang wäre Entweihung. Sie einigen sich in der Erkenntnis, daß, wenn ein Mann unstet ist, er noch nicht der Frau begegnet ist, die ihn bis in die geheimste Regung der Seele versteht. Angesichts des Schrecklichen, das sie bei den andern erlebten, sind sie auch darin einig: „Meistens erschrickt der Mensch vor der Natur, manchmal scheint die Natur vor dem Menschen zu erschrecken." Und beide bleiben bei der Natur. Das russische Fräulein geht der erschreckenden Menschlichkeit aus dem Wege. Sie erkennt das Bestehende, das Natürliche im Verhältnis zwischen Mäurer und Lucie an. Sie will nicht verwirren, nicht wegnehmen, sie geht ihrer Wege. Lucie aber will nach wie vor an Mäurer durch kein andres Band geknüpft sein, als durch das Band der gegenseitigen freien Harmonie.

Diese beiden Frauen haben sich gut verstanden, und zuletzt hält Mäurer wieder sein „Schusterchen" bei der Hand. Er ist gegen die Ehe, weil das immer für die Männer eine Klippe sei; aber sie nehmen sich vor, beisammen zu bleiben, so lang es in dieser Welt dauert. Sie verstehen sich.

Die andern drei verstanden sich nicht. So kommt es, daß man jetzt Gabriel Schillings Leichnam aus den Wellen fischt. Fischer tragen ihn. Inzwischen liegt Eveline im Morphiumschlaf, durch den sie der hilfreiche, resolut nüchterne Arzt Rasmussen bis auf weitres unschädlich gemacht hat. Dann wird sie einen Witwenschleier kaufen und weiter

jammern, aber leben bleiben. Hanna Elias jedoch ist dem Ertrunknen nachgelaufen; völlig verstört. Sie ist doch etwas besser als ihr Ruf. In Gabriel Schillings Flucht liegt auch ihr Schicksal besiegelt. Dieser arme Vampyr hat sich verblutet.

Immer wieder wird man an die „Einsamen Menschen" erinnert. Gabriel Schilling ist der um zehn Jahre älter gewordene Johannes Vockerat. Johannes Vockerats Flucht in den Müggelsee war die Befreiung des Knaben, des Jünglings aus gütigen Schlingen von Haus und Heimat. Der erste Schritt in die Freiheit, ins eigne Land, war sein Todessturz. Jetzt hat sich der Binnensee zum offenen Meer erweitert. Seiner eignen Kraft überlassen, stand der Mann im feindlichen Leben. Die beiden großen Gewalten, Kunst und Liebe, bedrängen, verwirren, verjagen den Wehrlosen. Die Vockeratnaturen sind für das große Leben so wenig geschaffen, wie für den häuslichen Tisch. Auch Johannes hätte sich getäuscht. Aber es gibt Naturen, die der Anfechtung widerstehn, die durchdringen. Dazu braucht man kein Mufflinski zu sein, wie das vertrübte Rauhbein Braun aus den „Einsamen Menschen"; man muß ein Mensch auf der Sonnenseite sein, wie Professor Ottfried Mäurer, der für „das Rinascimento des vierten Jahrzehnts" nicht erst Anregungen brauchte, der in seiner Natur die Kraft fand, immer wieder von neuem den innern Menschen, den Künstler aus sich heraus zu gebären. Trotz Hanna und Eveline ist der Optimismus des Dichters seit den „Einsamen Menschen" gestiegen.

Die beiden ungleichen Brüder Mäurer und Schilling (manchmal wirken sie wie Klinger und Stauffer) sind beide siebenunddreißig Jahre alt. Im Jahre 1900, da das Stück

spielt, war Gerhart Hauptmann ungefähr auch so alt. Er erlebte also damals selbst das „Rinascimento des vierten Jahrzehnts"; vielleicht hat er auch einmal Ottfried Mäurers flüchtige Wirrung erlebt. Von diesen Eindrücken, Stimmungen, Erinnerungen, Empfindungen, von diesem Unwägbaren und Unsichtbar-Klopfenden, das viel mythischer ist als Wanns Persönlichkeit, wird das Drama bewegt. Es ist in seiner gehobnen, fast rhythmischen Prosa voller Lyrik. Daß es bei höchst lockrer, kunstloser, zerschnittener Szenenfolge voller Dramatik, sogar kaum ganz frei von Theatralik ist, bewies eine nicht alltägliche Bühnenaufführung.

Als ich im August 1911 den Dichter in Agnetendorf besuchte, sprachen wir viel von dem kleinen alten Goethischen Theaterchen in Lauchstedt bei Merseburg. Zwei Monate zuvor war dort mit Erfolg Kleists „Zerbrochner Krug" und Holbergs „Erasmus Montanus" aufgeführt worden. Hauptmann hatte sich dazu angemeldet, war jedoch über den Termin falsch unterrichtet, und so mußte sein höchst willkommener Besuch unterbleiben. Aber er hatte sich von Lauchstedt ganz richtige Begriffe gemacht; beim Gespräch über solch ein kleines Bayreuth zog er aus dem Schreibtisch ein altes Manuskript hervor und meinte, das wäre etwas für Lauchstedt. Es enthielt „Gabriel Schillings Flucht". Das Stück erschien dann im Januar 1912 in der „Neuen Rundschau" mit einem kurzen Vorwort, das im doppelten Sinn ein Vorsatz war. Es lautete: „Das nachfolgende Drama wurde im Jahre 1906 geschrieben. Ich habe die Aufführung mehr gescheut, als gewünscht, deshalb ist sie unterblieben. Heute würde ich das Werk nicht auf den Hasardtisch einer Premiere legen mögen. Es ist

keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises. Einmalige Aufführung, vollkommenster Art, im intimsten Theaterraum, ist mein unerfüllbarer Wunsch."

Dieser Wunsch des Dichters wurde ein halbes Jahr später in Lauchstedt annähernd erfüllt. Die Schauspieler kamen aus verschiednen Theatern Berlins zusammen, das Publikum kam zu allen drei Vorstellungen aus allen Windrichtungen herbei. Seit der „Versunkenen Glocke" hatte der Dichter nie wieder einen so sichtbaren Triumph erlebt, und diesmal auf seinem selbeigensten Gebiete des modernen Seelendramas. Von allen Seiten streckten sich nun Hände aus, die das wirksame Stück auf die ständige Bühne ziehn wollten. Und der Dichter gab nach. Mit Recht gab er nach, ebenso wie jetzt vielleicht in dem müßigen Streit um „Parsifal" Richard Wagner nachgäbe, wenn er noch lebte. Man soll einen Dramatiker nicht auf das festnageln, was er in Stimmungen, die überwunden sind, unter Umständen, die sich inzwischen ganz verändert haben, einmal gefühlt, gedacht und daher auch ausgesprochen hat. Die erste der dargebotnen Hände, die Gerhart Hauptmann nach der guten Lauchstedter Erfahrung mit Freuden ergriff, war die des Dresdner Hoftheaters und seines klugen Chefs, des Grafen Seebach. Wie sich ein vorsichtiger Tourist, der ins Hochgebirge will, erst allmählich ans höhere Klima zu gewöhnen sucht, so sollte sich Gabriel Schilling auf dem Wege von der Lauchstedter Sommerfrische zum Berliner Wintereis erst in der Dresdner Übergangsluft akklimatisieren.

Dieses tiefsinnige Drama, in welchem die Mystik der Seele rein und klar zum Ausdrucke kommt, gleich der

Bühne zu geben, widerstrebte dem Dichter vielleicht nur deshalb, weil man „Pippas Tanz" nicht recht hatte begreifen wollen, und weil einige mit dem alten Wann nicht zurechtkommen konnten. So entschloß er sich, dem Theaterpublikum lieber einmal mit leichtrer Ware Konzessionen zu machen, und ihm nicht ohne Ironie zu sagen: Was ihr wollt, das kann ich auch. Teilt einmal erst gehörig meine Heiterkeit, dann werdet ihr auch wieder meinen Ernst verstehen. So kam 1907 das Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg", von dem ich schon andeutete, daß es aus Gerhart Hauptmanns zartesten Liebeserlebnissen geschöpft ist. Das Stück sollte ihn an frühes Bangen und Hoffen, an die heiterste, glücklichste Zeit seiner Jugend erinnern. Aber das Lied aus der Jugendzeit klang nicht mehr rein, die hellen freundlichen Gestalten von dazumal gingen im Schatten. So öffnet man bisweilen nach vielen Jahren eine Schachtel mit Angedenken, möchte noch einmal das, woran sie gemahnen, durcherleben und findet die alten Liebeszeichen eingestaubt; die Bildchen sind verblaßt, die Briefe vergilbt, das Kettlein verrostet, die Vergißmeinnicht entfärbt.

Es ist schade um den guten Stoff, den Gerhart Hauptmann so lange im Herzen getragen hatte. Dieses Stück abzulehnen, war die Tageskritik im Recht. Nur hätte sie daraus nicht den voreiligen Schluß ziehen dürfen, daß sich der Dichter der Szenen von Pippa und Michel, der Dichter des „Gabriel Schilling" zum Niedergang wende.

XIV

GRIECHISCHER FRÜHLING. DER BOGEN DES ODYSSEUS. KAISER KARLS GEISEL. GRISELDA

Wenn Gabriel Schillings Freunde den armen Lebensmüden werden begraben haben, wenn Lucie Heil und Ottfried Mäurer, solang es dauert, wieder allein beisammen sind, so werden sie ihren alten Plan aufnehmen; der Künstler, den man für einen Großen seiner Kunst, wie Max Klinger, halten darf, wird die kluge, ruhige Geliebte in „das Land des goldelfenbeinernen Zeus" führen.

Und wirklich stehn im nächsten Frühling, Ende März, zwei Menschen wieder am Meere, dem die Begleiterin des Künstlers so sehr zugetan ist. Aber dieses Mal ist es nicht die Ostsee, sondern Pippas Adria. Im Hafen von Triest steigen sie auf einen Lloyddampfer; es geht die dalmatinische Küste entlang hinüber nach Brindisi. In Korfu wird längerer Aufenthalt genommen, bis tief in den April hinein; dann erst beginnt die eigentliche Pilgerfahrt: Patras, Olympia, Athen. Die Stätte, wo „der goldelfenbeinerne Zeus" gestanden hat, sucht ein Bildhauer vor allem auf. Aber der Bildhauer ist zum Dichter geworden. Im Kampf zwischen zwei Künsten hat er schon längst die „Frau mit Kranz und Leier" gewählt. Auch noch eine andre Frau hat er schon längst gewählt und sich ihr angetraut, sobald der Weg freigegeben war. Auch ein blonder feiner Knabe ist schon da, der den griechischen Frühling, den olympischen Spielplatz in seine Kinderspiele mitnehmen darf. Denn diese deutschen Menschen in Griechenland sind Gerhart

Hauptmann selbst mit Frau und Kind. Ihr „Griechischer Frühling" ist der Frühling des Jahres 1907.

Der Dichter steht mitten im fünften Jahrzehnt seines Lebens. Mit dieser Reise erfüllt sich sein Jünglingstraum. Der schulwidrige Schlesier, der verschriene Gegenwartsmensch und Plebsbeschauer, der ewige Nager am christlichen Problem, der regellos Erzogne hatte von frühester Jugend an einen unbezwinglichen Trieb ins Land der Antike, nicht wie sie im Lehrbuch steht, sondern wie sie einst mag lebendig gewesen sein. Schon als sich ihm ganz jung die Mignonsehnsucht nach Italien erfüllte, lockte ihn eine Hyperionsehnsucht weiter nach Griechenland. Nun endlich ist er da. Es begleiten ihn die Liebsten und Nächsten, aber es begleitet ihn auch Homer; von Insel zu Insel der odysseische Homer. Der Philologenstreit, ob Homer gelebt hat, kümmert ihn nicht. Er kennt ihn kaum. Der Dichter fühlt den Dichter; er läßt sich führen, wie Dante von Virgil durch die Unterwelt geführt wird.

Etwas besitzt der moderne Dichter, was Homer nicht besaß: einen Bleistift, mit dem er im Gehn Notizen macht. Wie der Maler sein Skizzenbuch, so führt auch er etwas Ähnliches bei sich. Eindrücke, die er empfängt, faßt er gleich in Worte. So macht er nicht bloß eine Reise, sondern zugleich auch ein Buch.

Mehrfach ist im Buch von Goethe die Rede. Alles Sinnen, Grübeln, Wirken, Dichten und Trachten dieses „Magiers" sei dem Endzweck rastlos untertan, den Menschen mit Göttersinn und Menschenhand zu bilden und hervorzurufen. Auch Gerhart Hauptmann empfand Goethe durch Griechenland und Griechenland durch den Dichter der Iphigenie und der Nausikaa. Verführerisch scheint ihm der

Gedanke, Goethes Nausikaafragment zu ergänzen. Dennoch entdeckt er Griechenland auf seine eigne Art. Der „Griechische Frühling" ist keine Nachahmung von Goethes „Italienischer Reise". Am wenigsten in seinem impressionistischen Stil. Eindrücke der Natur, Eindrücke des Lebens in dieser Natur führen zu phantastischen Erwägungen, wie aus diesem Volksboden, aus dieser Natur ein großer Mythos, aus dem Mythos eine große Kunst entstehn konnte.

Der Dichter sieht die schwarzen attischen Böcke schreiten, die Tragoi, und begreift den Bocksursprung der attischen Tragödie. Nichts von dem, was er vielleicht erst zur Vorbereitung für diese griechische Reise gelesen und gelernt hat, ist verkalkter Gedächtniskram. Ihm selber neu und frisch, verkehrt er damit wie mit einem Lebewesen. Diesem Urrealisten wird das Entfernteste real; er hält es für eine reale Entdeckung, wenn man eine abgestorbene Empfindung wieder beleben kann. Einmal beklagt er — Wasser auf die Mühle unsrer Humanisten — daß er den Diodor nicht im Urtext lesen kann; denn er weiß von seinem Heimatsdialekt her, was für Aufschlüsse über den Menschen seine Sprache gibt. Niemals wird er von etwas, dessen Lebensspur er wittert, sagen: „Was ist mir Hekuba?" Mit Penelope und ihren Freiern beschäftigt, kommt er zu der Vermutung, daß Zaudern schon damals eine Schwäche des edlen Weibes gewesen sei; vielleicht wendet er hier eine Erfahrung, die er jahrelang im Allerpersönlichsten zu machen hatte, auf die Königin von Ithaka an, die auch jahrelang wartet, ob ihr nicht doch der Gatte wiederkehrt. So vergleicht der Dichter Vergangenheit mit Gegenwart, Fremdes mit Eignem, Ferne mit Heimat.

Im „Griechischen Frühling“ liegen Keime einer „Dichtung und Wahrheit“. Kaum hat er den Triester Hafen verlassen, kaum ist er auf hoher See, so gedenkt er jener Reise über den Ozean, die er einst ganz plötzlich von Paris aus antrat, um Frau und Kinder aus Amerika zurückzuholen: „Ich erlebte damals stürmische Wochen auf zwei Meeren, und ich wußte genau, daß, wenn wir mit unserem bremensischen Dampfer auch wirklich den Hafen erreichen sollten, dies für mein eignes gebrechliches Fahrzeug durchaus nicht der Hafen sei.“ In Sparta fühlt er sich in Onkel Schuberts Obstgarten versetzt, nach Lederose bei Striegau, wo der fünfzehnjährige Junge zum ersten Male verliebt war. Immer ergreift es ihn, wenn er im Lande der griechischen Götter an Deutsches erinnert wird. Sogar bei Lykurg scheint er an die Rassenhygiene seines Freundes Alfred Ploetz zu denken. Am Fuße des Parnaß begegnet ihm seine Rose Bernd: „Sie ist frisch und derb und germanisch kernhaft. Die Art ihres übermütigen Grußes ist zugleich wild, verwegen, ungezogen und treuherzig. Sie würde sich von der jungen und schönen Bauernmagd, wie ich sie auf den Gütern meiner Heimat gesehen habe, nicht unterscheiden, wenn sie nicht doch ein wenig geschmeidiger und wenn sie nicht eine Tochter aus Hellas wäre.“ Schon in Pelleka begegnete ihm mitten unter brünetten Südländerinnen solch ein blondes Mädchen, blauäugig und von zarter weißer Haut; der große, vollkommen deutsche Kopf erinnert ihn an Leibl, und ihn beschleicht eine Traurigkeit, die er sich mit dem Verstande nicht recht erklären kann, denn das Mädchen ist die vergnügteste von allen. Was ist dieses Unerklärliche? Ist es mitten im Genuß der großen Fremde das alte deutsche Heimweh? Mindestens das Heimats-

gefühl verläßt ihn auch im Lande der Größe nicht; froh glaubt er dort zu erkennen, daß die Seele des Griechen auch seinen Gott an den Landboten, an die Landstraße, an die Heimat bannte, so wie er, der deutsche Dichter, die Muse. Hier in Griechenland findet er das Kernwort seiner ganzen Poesie: „Was wäre ein Dichter, dessen Wesen nicht der gesteigerte Ausdruck der Volksseele ist?"

Was Humanisten und Klassizisten griechische Kultur nennen, empfindet der ungelehrte Dichter auf griechischem Boden als natürliches Ergebnis nackter Urzustände. Etwas geschraubt erklärt er Kultur als „eine fleischliche Bildung zu kraftvoll gefestigter, heiterer, heldenhaft freier Menschlichkeit". Das Fleischliche bedeutet ihm das Animalisch-Unschuldige, Nackte, Naive, Urwüchsige, Ursprüngliche. Er rühmt sich seines starken und gesunden, ihm eingebornen Bergglücks, das ihn jene Urzustände eines Volkes der Hirten und der Jäger finden läßt. Gerade ein solches Volk aber findet er überall auf klassischem Boden. Hirten und Götter werden ihm eins. Das Stärkste, Größte, Erhabenste ist zugleich das Einfachste, das Schlichteste, das Bedürfnisloseste, also Freiste. Keine homerische Heldengestalt interessiert ihn mehr als der Sauhirt Eumaios. Unter dem Glockengebimmel weidender Ziegen und Schafe erneuert sich ihm der Mythos, ersteht ihm das griechische Drama, das Drama überhaupt, und wie er nie etwas gedichtet hat, in das nicht irgendwie der Nazarener hineingezogen wurde, so erscheint dieses Krippenkind, dieser Sohn der Armut, der unter Hirten geboren ist, der selbst eine Art Hirt geworden ist, auch unter den Hirten des Parnaß. Diese Gestalt, die unserm Dichter durchs ganze Leben überallhin folgt, begegnet ihm hier, wie ihm Rose

Bernd und das Mädchen aus Onkels Obstgarten begegnen. Vor der Bucht von Eleusis denkt er mit einer Art von Sehnsucht an das galiläische Meer, und der griechische Demeterkult gemahnt ihn an jene andre Legende, „die mit einer Kraft ohnegleichen heute Zweifler wie Fromme beherrscht." Bisher durfte er über Jesus nur das aussprechen, was dramatische Personen von ihm dachten oder fühlten. Jetzt zum erstenmal kann der Dichter sein persönliches Bekenntnis ablegen. Auf demselben klassischen Boden, den „die verderbte Weltanschauung der christlichen Zeit" entgöttert hat, fällt sein innres Auge immer wieder auf den Schatten eines einzelnen Mannes: „Es ist unumgänglich, daß ein bis ins tiefste religiös erregter, christlich erzogener Mensch doch immer auf die Gestalt des Heilandes treffen muß: und dies war mir und ist mir noch jetzt jener Schatten. Etwas wie Unruhe, etwas wie Hast und Besorgnis scheint ihn den gleichen Weg zu treiben, und etwas wie der gleiche, immer noch ungestillte Durst."

Aus diesen Sätzen, die wie so vieles im „Griechischen Frühling" das seelische Schaffen Gerhart Hauptmanns erklären, steigt ein Wegweiser empor, der über Griechenland hinaus noch östlicher, noch südlicher zeigt. Einen Frühling in Palästina ist Gerhart Hauptmann sich selbst schuldig. Dieser Kreuzzug wäre kein Kriechen zu Kreuze vor dem, was aus den christlichen Bekenntnissen mit der Zeit geworden ist, aber um jenes Schattens willen wird sein Kreuzzug zur Pflicht gegen das eigne Selbst. Wenn der Dichter schon in Athen und Sparta an Eigenstes erinnert wurde, Eigenstes sich ihm dort neu belebte, so wird er um Bethlehem und Golgatha den Schwerpunkt seiner Seele entdecken. Dann scheue er sich nicht, auch in dieser neu

erschlossnen Welt sich selbst zu fühlen, wie er es in Griechenland getan hat.

Man könnte darüber spotten und hat wohl auch gespottet, daß der Dichter, als er durch die klassischen Gelände ging, immer den eignen Puls in der Hand hielt, immer am eignen Blute die Temperatur der Umgebung maß. Und doch erhöht es den Reiz und Wert dieses autobiographischen Reisetagebuches, daß er es nur für sich allein scheint geschrieben zu haben. Wenn ihm Tausende und Abertausende dabei über die Schulter sehen, so ist das Sache der Tausende, denen dieser Dialog zwischen Hellas und Hauptmann eingeleuchtet hat. Ein andrer als Hauptmann dürfte ähnliches allerdings kaum wagen. Besonders unsere Reisefeuilletonisten seien gewarnt. Die Außenwelt mit sich selbst so eng zu verbinden, wird nur einem Dichter gelingen. Unter den Lebenden aber gibt es niemand, der so eindrucksfähig wäre wie Gerhart Hauptmann, der so tief alles erleidet, im schlimmen und im schönen Sinn erleidet, was auf ihn zukommt. Seine Sinne sind der Außenwelt zugänglich wie die Poren unsrer Haut der atmosphärischen Luft. Es ist ein ganz unmerklicher Vorgang. Er vollzieht sich ohne jede Bewegung, lautlos. Aber die Luft, die niemand greifen kann, dringt in den Organismus ein und stärkt ihn.

Es wäre wunderbar, wenn das Frühlingstagebuch die einzige dichterische Frucht dieser griechischen Reise geblieben wäre. Schon unterwegs regte sich der Schaffenstrieb wie ein Fieber. Ein alter Jugendplan fällt ihm wieder ein, die Tragödie des Lykophron, der seinem Vater Periander dahinter kommt, daß dieser sein Weib Melissa, Lykophrons Mutter, getötet habe. Lykophron, ein umgekehrter Orest,

ein Zauderer wie Hamlet, irrt durch die Gassen seiner väterlichen Hauptstadt Korinth als obdachloser, verwahrloster Bettler, und dieser Eindruck war für Gerhart Hauptmann entscheidend, sich für den Stoff zu erwärmen. Die Probleme, durch die der Mensch ein Bettler ist oder zum Bettler wird, haben ihn immer am tiefsten ergriffen.

Als Bettler kehrt auch Odysseus nach Ithaka zurück. Der erste, den er trifft, ist ein Schweinehirt. Den König labt und beschenkt sein eigner niedrigster Knecht. Von der tiefen Naivetät dieses Idylls fühlt sich der moderne Dichter entzückt und angeheimelt. Von dieser Empfindung aus möchte er dem ewigen Gegenstand ein neues lebendiges Dasein gewinnen. Im Zusammenhang damit nennt der griechische Reisende plötzlich den Namen Murillo. Er wird also aus dem Sauhirten und seinem geheimnisvollen Gaste gewiß nichts im Stile Corneliusscher Kartons schaffen. Zu Eumaios und Odysseus tritt in seiner nachschaffenden Phantasie der junge, vaterlos aufgewachsene Telemach, und es will scheinen, als ob den Dichter auch hier, wie bei Lykophron, das Motiv reizte, das den Sohn zwischen die beiden getrennten Eltern stellt.

Indem Hauptmann sich in das Schicksal des Königshauses von Ithaka hineinsinnt, indem er Odysseus, der bisher nur mit widrigen Winden, Göttern und Ungeheuern kämpfte, nach der Rückkehr noch durch eine seelische Wirrnis leitet, hat der moderne Dichter, der nicht anders als psychologisch nachspüren kann, auf homerischem Boden eine antihomerische Idee gefaßt. Die Odyssee ist ein Schiffermärchen mit glückhaftem Ende, ist halb orientalisch in der Gläubigkeit, in der Unbedenklichkeit unstillbarer Wunderlust. Odysseus kehrt aus Krieg und Irrfahrt als der

einzig Untragische von den großen Führern zurück, — kein Agamemnon, kein Aias, kein Philoktetes. Die griechischen Tragiker haben ihn im Epos, im Märchen gelassen, es sei denn, daß sie den Vielgewandten als Realpolitiker, als beschwichtigenden oder belistenden Unterhändler zur Lösung dramatischer Konflikte brauchten. Nichts bezeichnender und reizender als wenn Odysseus auf Ithaka der Pallas Athene in Gestalt eines Jünglings begegnet und sich erst einmal vorsichtshalber einen falschen Paß ausstellt. Und nichts familiärer von allem Umgang zwischen Göttern und Menschen, als wenn die Meisterin der sinnigen Rede und des listigen Rates ihn gütig und anerkennend auslacht: Du warst immer der Klügste, aber mir brauchst du wahrhaftig nichts vorzumachen.

Je weiter sich Hauptmann vom griechischen Boden entfernte, desto tiefer mag ihm sein Stoff in eine nordischere Gefühlswelt hinunter gesunken sein, zumal von einem Dichter mitgenommen, der von Natur ein Sänger des Leids sich für den Freiermord und die satten Befriedigungen der Rache nicht eben begeistern konnte. Es ist ein trauriges Lied, das Lied von der Rückkehr, sagt Otto Ludwig einmal. Das sind die Gedanken eines modernen Grüblers, aber nicht eines Helden und Seefahrers, der obendrein noch viel von einem orientalischen Kaufmann hat. Gerhart Hauptmann richtet an den rückkehrenden Odysseus einige Fragen, die Homer, als er ihn glücklich nach Hause gebracht hatte, nicht die geringsten Beschwerden machten: Will meine Frau mich noch, will mein Sohn mich noch, will mein Volk mich noch, und will ich selbst mich noch?

Der „Bogen des Odysseus" — Hauptmanns Dramen haben oft lange Brutzeiten — kam erst sieben Jahre

nach der griechischen Reise heraus. Das Stück wurde zuerst in Berlin durch die Societät des deutschen Künstlertheaters aufgeführt, die mit Oskar Sauer, Rudolf Rittner, Else Lehmann und anderen Stützen des Brahmschen Ensembles die Nachfolge ihres großen Erziehers übernehmen sollte. Aber das Unternehmen ging schon an seiner republikanischen Verfassung zugrunde, der Hauptmann selbst kaum mehr als seinen Namen und eine Art Ehrenpräsidium gegeben hatte. Auch mit der Empfehlung und Bestätigung einer besseren Aufführung hätte sich die Bühne diesem Stück wohl nicht inniger und anhänglicher ergeben, das nach der Verdunkelung der Odysseusfigur in Hauptmanns eigener Gemütsfarbe durch die Beängstigungen des Tragischen schreiten mußte, um doch nicht tragisch enden zu dürfen.

Der „Bogen des Odysseus" von Gerhart Hauptmann. „Fast eine Tragödie" hätte das unbezeichnete Stück heißen können. Bei Homer wird Odysseus von Pallas Athene aus bloßer Vorsicht in einen Bettler verwandelt, nachdem beide als praktische Griechen die kostbaren Gastgeschenke der Phäaken recht sorgfältig versteckt haben. Man kann das lustvoll Märchenhafte mit den rein privaten Beziehungen zu günstigen und ungünstigen Göttern wohl nicht aus der Odyssee herausnehmen. Goethe wußte, warum er die Nausikaa nach einiger Verliebtheit im Stiche ließ, wenn er nicht das Wunder sowohl wie die Resolutheit der folgenlosen Abenteuer in notwendig sentimentalischer Psychologie aufweichen wollte. Gerhart Hauptmann bestand auf seinem Vorsatz, weil er sich gerade in dem heimkehrenden Odysseus einen Bruder herangesonnen hatte, der ihm ähnlich wie der arme Heinrich der mittelalterlichen Legende zu eigen werden sollte.

Diesen Odysseus finden wir als einen wirklichen Bettler, entfremdet den Seinen, entfremdet seinem Volke, dessen Jugend er zur Schlachtbank führte. Der klarste beherrschteste Held der griechischen Sage, der Idealmann der Sophrosyne, spielt nicht nur hamletisch den Wahnsinnigen, sondern der Wahnsinn spielt auch hamletisch mit ihm gerade vor seinem letzten und schwersten Erlebnis der Heimkehr, der Wiederbesinnung, der Wiedereinsetzung. Laßt meine Falken, meine Adler wieder fliegen! schließt der Arme Heinrich. Dieser Kämpfer überwindet im wesentlichsten nicht praktische Widerstände, wie sie in den letzten Gesängen der Odyssee erledigt werden, sondern er muß die eigenen Hemmungen ausschalten, seelische Schwellen überschreiten, bis er sich klärt und sühnt. Das über ihn verhängte Drama bedeutet eine Genesung, es führt die Fiebertabelle seines in letzter Tiefe heimgesuchten Gemüts mit auf und nieder gehender Kurve bis zur vollendeten Heilung, und damit dürfte zugleich gesagt sein, daß es nicht wie die homerische Erzählung gemächlich vorwärts fließen kann, daß es sich in allzu bedachten Stauungen durch fünf Akte hinhalten muß.

In Bettlergestalt kehrt Odysseus bei dem Sauhirten Eumaios ein, in einem etwas zyklopischen Gehöft, wie Hauptmann sie auf Ithaka gesehen hat, in einer Art Schweineburg und von Blutdunst durchzogener Metzgerei, die schon als einziger Schauplatz geeignet scheint, das ganze Ansehen des Dramas zu verdüstern. Hauptmann geleitet seinen Odysseus nicht in den väterlichen Palast und nicht bis zum Lager der Königin, wo ihn wohl gerade nach unseren modernen und durch den Krieg besonders herabgestimmten Anschauungen noch eine letzte Befremdung und Ausein-

andersetzung erwarten müßte. Seine erste Begegnung ist die edle Magd Leukone, die ihm wie Pallas Athene erscheint, eine Art Ersatz des Göttlichen und bei aller auszeichnenden Neigung des Dichters doch keine dramatisch aktive Figur, da sie als eine männlichere Iphigenie mehr aus Vernunft als aus Instinkt, stets überlegen und beschwichtigend handelt. Leukone hat ihren Jugendfreund Telemach auf die Erziehungsreise geschickt, von der er als Mann zurückkehren soll; ihre sehr ungefährdete Tugend gewährt ihm nichts als mütterlichen Rat und schwesterliche Hilfe. Hier ist Athene oder ihre Vertreterin wirklich zum Mentor für die reifende Jugend geworden.

In dem Wesen des verstörten Bettlers ahnt allein Leukone etwas Schicksalhaftes oder eine göttliche Sendung an die Heimat, an das Reich nach zwanzigjähriger Entrechtung, Erniedrigung und Verwirrung. Bei Homer gibt sich Odysseus dem Sohne zuerst zu erkennen, wie es sich gehört. Hier wird dieser homerische Anagnorismos sowohl gegen den zurückgekehrten Telemach wie gegen den gastfreundlichen Eumaios zu einem innerlichen und sehr langsam geförderten Prozeß von der Bedeutung, daß der Vater, der König, der Rächende, der Sühnende, der Waltende in der Folge erkannt wird, in der er sich selbst aus Wahn, Verlassenheit, Verzweiflung herausklärt, in der er die Muttererde mit seinen menschlichsten Pflichten und Rechten zurückgewinnt. Was bei Homer der Anfang ist, die rein praktische Einführung „Ich bin Odysseus", was so einfach und rührend variiert wird durch den letzten Seufzer des auf seinem Misthaufen verreckenden Hundes, durch den Freudenschrei der fußwaschenden alten Eurykleia, das wird von Hauptmann zum Ende und Ziel gemacht. Zu einer Lösung, die

sich immer wieder verdickt, um nicht zu früh ins Fließen zu kommen. Durch fast vier Akte, und das war nicht ohne Anstrengung durchzuhalten, lebt, denkt, spricht Odysseus in einem Wahn, der ihn aus dem halbgespielten des Hamlet fast in den echten herzbrechenden der Learschen Verstoßenheit trägt. Die Freier sind Feinde und Schädlinge; aber braucht das Volk seinen König, der sich ihm abenteuernd entfremdete, braucht der Sohn und Prinz den Vater, für den er schon den Platz einnahm? In diese Verwicklung ist ein Kronprinzendrama eingesponnen; der Sohn wächst an den Vater, an den Sohn wächst der Vater heran, der sich als Erhaltender wieder in den Dienst der Generationen stellt, der von soviel Wundern und Abenteuern betäubt im eigentlichsten Sinne wieder zur Vernunft kommt. Sein Ruhm ging da draußen bis zu den Sternen, aber seinem Lande ist er fremd, ein Spott, ein Ungeheuer geworden, der Mann, der in den Hades gestiegen war, der im Kampfe mit Göttern und Menschen Ungeheuerliches, Übermenschliches erlebt hat.

Es ist lyrisch schön, es wiederholt die verführerische Sprachgewalt des Armen Heinrich, wenn Odysseus die Heimat grüßt, wenn er sich vor der Scholle Muttererde wie vor dem größten Wunder neigt. Wenn er sich aus dem Ungeheuerlichen, dem Verstörenden herausringt, das die Götter keinen Menschen erleben lassen sollten. Aber der Verkehr des interessanten und aufregenden Bettlers, der in dem Gehöft des Eumaios bald das Kommando übernimmt, die vielseitige Auseinandersetzung mit dem Sauhirten, mit Leukone, mit Telemach und auch mit dem verwahrlosten Vater Laertes windet sich wie durch eine einzige fieberhafte Ekstase, die, um nicht zu erlöschen, in jedem Akt

neu angeschürt werden muß. Erst am Ende des vierten Aktes kommt das seit langem kaum noch vermeidbare „Mein Vater" des Telemach gegen den heiligen Mann, den großen Dulder, den er im Herzen verraten hatte. Aber auch zu dieser Erkenntnis muß die schwesterliche Leukone ihm ihr Auge leihen.

Die Freier sind im Vorwerk des Eumaios eingekehrt, sie prassen nicht in dem Festsaal des Königspalastes, sondern zwischen den hohen Steinwänden einer düstern Halle des Blockhauses, die sich sonst den Verrichtungen der Landwirtschaft, dem Leben und Sterben des hier gebietenden Schweines widmet. Indem Hauptmann auf das glänzendere homerische Fest mit dem edlen Sänger verzichtet, nutzt er die düstere Atmosphäre dieses Raumes aus, durch den die trunknen und geilen Freier wie schlachtreife Tiere taumeln. Das Tatsächliche des Freiermordes selbst konnte sich von der homerischen Vorlage nicht weit entfernen. Hauptmann führt den Kampf mit großer Wucht und er weiß trotz ihrer Gedrängtheit die einzelnen Freier von der kultivierten sogar perversen Erotik des Antinous bis zu der stumpfen Roheit des Ktesippos mit einer ungemein energischen Charakteristik zu unterscheiden. Der Rächer Odysseus, der endlich zu dem mythischen Bogen greift, der die Trotzigen und die Feigen, die Fluchenden und die Winselnden höhnisch abschießt, ist mit dem homerischen Helden wieder eins geworden, nachdem er mit sich selbst wieder eins geworden ist, und wir grüßen ihn zum Abschied in seiner von keinem Wahn mehr angefochtenen heiligen Stärke. Sie hat auch ihren Humor wieder.

Was wird die Mutter sagen, Telemach,
Daß ich ihr schönstes Spielzeug schon zerschlug?

Mit dieser Frage schließt das Stück, die sich Homer nicht vorgelegt hat, der den Mann und die Frau mit göttlicher Hilfe und nach altem Märchenrecht wieder so jung und liebend sein läßt, wie sie sich vor zwanzig Jahren verlassen hatten.

Im Gedanken an Lykophron mit Telemach beschäftigt, sprach der Dichter, wie aus selbstdurchlebtem Schmerz, die Überzeugung aus, daß tiefe Zwiste naher Verwandter unter die grauenvollsten Phänomene der menschlichsten Psyche zu rechnen seien. „In solchen Kämpfen kann es geschehen, daß glühende Zuneigung und glühender Haß parallel laufen, — daß Liebe und Haß in jedem der Kämpfenden gleichzeitig und von gleicher Stärke sind: das bedingt die ausgesuchten Qualen und die Endlosigkeit solcher Gegensätze. Liebe verewigt sie, Haß allein würde sie schnell zum Austrag bringen. Was könnte im übrigen furchtbarer sein, als es die Fremdheit derer, die sich kennen, ist."

Wer das im Reisetagebuche las, mochte denken, daß der Dichter nun im größern Stil unter höhern Menschen eine „Familienkatastrophe" dichten würde, wie es im engsten Raume das „Friedensfest" und „Michael Kramer" waren; vielleicht auf dem Hintergrunde Griechenlands, das ihn so oft an Heimisches und Eignes erinnert hatte.

Als er aber aus Griechenland zurückkehrte, ließ er Antikes ebenso weitab liegen wie Heimisches. Auf der Spur des „Armen Heinrich" wählte er wieder das Mittelalter und holte ein paar weltliche Legenden hervor, die nicht von familiären Konflikten handeln, sondern von zwei sonderbaren Fällen der Geschlechterliebe. Beide haben etwas Anekdotisches.

Zuerst erschien „Kaiser Karls Geisel", angeregt durch eine Notiz des Italieners Erizzo aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Es ist bekannt, daß der allerchristlichste Kaiser Karl der Große einen Harem hatte, wie nur je sein Zeitgenosse Harun al Raschid. Noch im Greisenalter macht ein ganz junges, halbwüchsiges Mädchen auf ihn Eindruck. Aber sie ist weder willig noch keusch. Der kleine Racker hänselt den großen alten Herrn, den hier zum letzten Male vielleicht eine echte reine Liebe erfüllt; etwa wie sie Goethe zur Ulrike v. Levetzow hatte. Aber Gersuind ist kein zartes züchtiges Edelfräulein wie Ulrike. In ihrem „köstlichen Goldelfenbeingehäus" wohnt ein Dämon, mindestens ein Luder. Als sie mit mehr kindischen als weiblichen Gefühlen am Halse des alten Kaisers hängt, muß er sie „kleine Hure" nennen. Den ersten besten jungen Kavalier ruft sie an wie eine Straßendirne: „Schöner, nimm mich mit". Sie, um deren Herz der Kaiser wirbt, gibt ihren Leib dem ärgsten Schenkenpöbel preis. Dem Pöbel eine Wollust, wird sie dem Volk eine Plage, denn der große Kaiser versäumt seine Herrscherpflicht. Alles in der Welt geht drunter und drüber, weil ihm das Kind im Sinne liegt. Sie ist wie eine kleine Stechfliege, die wieder und wiederkehrt, sich nicht fangen läßt und immer beunruhigt, immer ablenkt. Wie das Tier steht sie jenseits von Gut und Böse. Scham kennt sie nicht. Aller moralische Einfluß versagt. Da nimmt sie derselbe Volkshaufe, dem sie sich nackt gezeigt hat, bei den goldenen, von Kaiser Karl so sehr geliebten Haaren und verprügelt das „Königsliebchen". Nun hat Kaiser Karl über sie Gericht zu halten. Er droht mit dem Henkerstod; sie aber fragt ihn nach ihrer Schuld,

nennt ihm seine Schuld. „Was hebst du Wegwurf auf?“ Ihrer jungen Begehrlichkeit kam er nicht als Liebhaber entgegen, sondern halb väterlich als Bildner, als Erzieher; nicht sinnlich, sondern seelisch; nicht naiv gebend und verlangend, sondern sentimental und langsam werbend. Sein hohes Alter, das zum Jungbrunnen die warmen Quellen von Aachen braucht, machte wohl aus Not eine Tugend. Und doch flattern alle seine Sinne um das süße junge Geschöpf. Der weise Fürst, vom weisern Alcuin beraten, dringt auf den tiefern Grund dieser Dinge. Er gibt sich selbst die Schuld. Vor sich selbst spricht er Gersuind frei. Gegen seinen Willen erreicht sie statt des Henkerbeils der Meuchelmord. Wie einer Ratte ward ihr Gift gestreut. Des Kaisers eigner Kanzler tat es. Das todkranke Wild darf bei frommen Klosterfrauen und Krankenschwestern sterben. Die Oberin hält ihr den Nachruf: „Der Pöbel nannte sie eine Hexe! Er, der Kinderfreund, der Heiland, nur ein Kind.“ Im Sterben wird ihr klar, daß sie den großen alten Kaiser geliebt hat. Sein hohes Bild verklärt sich ihr über alle Jünglingsschönheit und Jünglingskraft hinaus. Ihrer Torheit letzter Schluß lautet: „Karl ist ein Gott! Wir andern sind nur Menschen!“ Auch der hübsche Junge, dem sie als erstem nachlief, der freilich kein Geisteskind zu sein braucht, setzt ihr eine etwas verzagte Grabschrift: „Mag der dies Kind durchschaun, der es erschuf.“

Graf Ricco von Maine meint damit nicht unsern Dichter, sondern den lieben Gott. Unser Dichter aber hält es für nötig, dieses Kind durch eine Rede Alcuins zu erklären. Alcuin ist in das Drama zu ähnlichen Zwecken eingeführt, wie Hartmann von Aue im „Armen Heinrich“. Er ist

Vertrauter des Kaisers; leider jedoch muß er auch Deuter des Dichters sein. Die Vorgänge selbst, die Taten, bleiben hinter legendarischem, weißlichem Nebelschleier zart, aber unklar liegen. Daher muß einer vortreten und erklären, wie es gemeint war. Niemand kann das auf bessere Art sagen als mit Alcuins, mit des Dichters eignen Worten:

War dieses Kind unschuldig, keusch und treu,
Wär es gegangen, wie es immer ging:
Ein Kaisersöhnlein mehr! und damit gut!
Was weiter? Nichts! Nun aber kam es so;
Sie blieb ihm fremd, und er bezwang sie nicht!
Und dort, wo seine Sinne bettelten,
Hielt ihn, unbeugsam, eigner Stolz zurück. —
Und eines Tages stieß er sie von sich: sie,
Die jetzt erst recht verderblich in ihm herrscht.
Und nun schlug die verhaltne Glut zurück,
Gepaart mit dem enttäuschten Herrscherwillen,
Und steckte Tenn und Scheuern uns in Brand ...
Das heißt: ihn selbst, von innen aus, den König.

Daß es dieser langen Erklärung bedarf, daß Alcuin den Dichter selbst im Drama anwaltschaftlich vertreten muß, ist eine dramatische Schwäche des feinen und wehevollen Spieles, das im Balladisch-Lyrischen bleibt, obwohl es von schroffsten Kontrasten lebt: Karl alt, das Kind jung; Karl, der große Weltbeherrscher, das Kind eine Gefangene; Karl ein gebildeter Franke, das Kind ein rohes Sachsenkind; Karl ein Apostel des Christentums, das Kind ein Heidenkind; Karl ein raffinierter Welt- und Lebemann, das Kind ein Tierchen der Wildnis. Über alle diese Gegensätze, durch diese Gegensätze haben beide sich geliebt, ohne es voneinander zu wissen. Auch der Kaiser bekennt es und erklärt es durch Zwang eines Dämons, durch einen Dienst der Finsternis. Da er ihren Mord erfährt, tobt noch einmal alles in ihm auf. Das eine Wort Mord rüttelt ihn wie

hundert Fieberschauer. Es klingt wie hundertfaches Wehgeschrei. Dann aber rettet ihn seine Größe, seine Tatkraft, und er hebt wieder das Schwert Karls des Großen. Im Leben des großen Frankenkaisers war Gersuind, die Sachsengeisel, nur eine Episode, wohl die letzte Episode seines Herzens. Die Geisel stirbt an diesem Drama, Kaiser Karl gehört ohne dieses Drama der Weltgeschichte, mit der dieses Drama so gut wie nichts zu schaffen hat. Bei der Berliner Aufführung im Brahmschen Theater wurde die Geisel höchst verständnisvoll dargestellt durch eine junge, schlanke und geschmeidige Schauspielerin, Ida Orloff, die schon Hauptmanns gläserne Pippa gewesen war.

Wie Gersuind als eine weitere und kühnere Dämonisierung der tanzenden Pippa zu denken wäre, so sieht „Griselda" einer sagenhaften Rose Bernd gleich. Seitdem Gerhart Hauptmann seiner Rose von Striegau sogar auf hellenischem Boden begegnet war, konnte ihn ihre Versetzung in eine mittelalterliche Legende nicht schrecken. Diese Legende zieht durch die Weltliteratur noch weitere Kreise, als jenes Märchen vom verwandelten Bauer. Auch hier begegnen als ihre Interpreten große Dichter. Am unbekannten Ursprung stehen Boccaccio und Petrarca. Bei Boccaccio heißt der Name, wie jetzt bei Hauptmann, Griselda; bei Petrarca und fast allen späteren heißt er Griseldis. Dann kam die Sage nach England zu Chaucer und nach Frankreich zu Perrault. Sie ging bis hinauf nach Island und bis hinauf nach Rußland. Sie taucht in Böhmen, in Holland, in Dänemark, in Schweden auf. Sie wird international und populär, denn sie handelt, wie Petrarca schon im Titel sagt, von der mythologischen Unterwürfigkeit und Treue einer Ehefrau.

Unsrer modernen Frauenemanzipation muß diese Sage sehr zuwider sein. Denn hier ist allein der Mann der Herr, das Weib ist ihm leibeigen. Er kann sie zerbrechen und wegwerfen wie irgendeine Sache, die er neben ihr besitzt. Auch wenn er sie mißhandelt, verstößt, ihr die Kinder nimmt und Magddienste von ihr fordert, bleibt sie gehorsam und treu. Alles Erdenkliche tut der Marchese von Saluzzo — so heißt er schon bei Boccaccio — seiner Griselda zuleide, und er tut ihr auch noch das Äußerste an: sie muß seiner angeblichen Braut als Kammerfrau dienen. Alles das geschieht nicht aus angeborner Roheit, sondern nur um ihre Treue und ihren Gehorsam auf die härteste Probe zu stellen; um zu sehen, wieweit weibliche Ergebenheit in einen männlichen Willen zu kommen vermag. Denn als Griselda auch noch die letzte, schmerzlichste Bedingung erfüllt hat, zieht der Markgraf sie an sich, begnadet sie wieder, seine Gemahlin zu sein, und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute.

Je weiter dieser Stoff in die Kunstdichtung vorrückte, desto dringender wurde die Frage: Was veranlaßte den Markgrafen zu solchen Forderungen, was veranlaßte die Frau zu solcher Standhaftigkeit? Der Antworten auf diese Frage gibt es die verschiedensten, und je mehr sich ein Dichter psychologisch in die Motive versenkte, desto freier gestaltete er den überlieferten Stoff.

Schon Friedrich Halms dramatisches Griseldisgedicht, das am Artushofe spielt und der Griseldis den Parzival zum Gatten gibt, hat mit den alten Geschichten kaum noch etwas zu tun. Am wenigsten paßt der Schluß. Denn zwar bleibt Halms Griseldis gehorsam und treu, aber nur bis zu dem Augenblick, da Parzival sie wieder zu Ehren und

Rechten annimmt. Nun gibt sie ihm den Laufpaß. Er hat ihre Liebe verscherzt, weil die ganze Quälerei nur das Ergebnis einer frivolen Wette war, die er in der Tafelrunde um jeden Preis gewinnen wollte. Einer so banalen Lustspiellösung mit eheschiedlichem Ausgang konnte Gerhart Hauptmann nicht zustimmen. Der moderne Seelenrealist mußte tiefer in den Grund der Herzen schürfen als der seicht-spielerisch-wienerische Romantisierer.

In der „Zähmung der Widerspenstigen", derselben Shakespearischen Komödie, aus der er sich Schluck und Jau geholt hatte, konnte er lesen, wie Petrucchios ironischer Hohn sein Kätchen schildert: „Im Dulden kommt sie gleich Griseldens Vorbild"; und ob nun dadurch angeregt oder nicht, Hauptmanns Griselda ward eine gezähmte Widerspenstige. Aber Hauptmanns Griselda ward auch Bäuerin, und dafür bot ihm die Überlieferung einen Halt.

Seit etwa sechzig Jahren kennt man eine volkstümlich-tirolerische Fassung des Märchens. Hier ist Griseldis die jüngste und schönste der drei Töchter eines alten Bäuerleins. Ihren Namen erklärt die treuherzige Volksetymologie daraus, daß die Nationaltracht der Landmädchen von „griselter", d. h. grauer Farbe war. So wird das „Griseldele" eine Art Aschenbrödel. Aber während das Aschenbrödel des Königssohns Gemahlin bleibt, wird das „Griseldele" wieder in ihre Dürftigkeit zurückgestoßen. Denn derselbe junge Graf, der sie ihrer Schönheit, ihres Fleißes, ihrer Sittsamkeit wegen zur Frau genommen hatte, der ihr „griseltes Kittele" mit den prächtigsten Gewändern vertauscht hatte, nimmt ihr die Kinder weg, läßt sie im Glauben, er habe diese Knäblein im Ziehbrunnen ersäuft, und

schickt sie schließlich zu ihrem Vater heim. Der Vater aber spricht:

Leg nur an das griselte Kittele
Und iß mit mir ein Überschüttele.

Auch der Tirolerin bleibt die letzte Prüfung nicht erspart. Zu den Vorbereitungen einer neuen Hochzeit muß sie als Aufwaschweib wieder ins Schloß, muß frisch vom Abspülen weg im schmutzigen Gewand Speisen auftragen und die Schönheit der angeblichen Braut preisen. Dann aber schlägt ihre Erlösungsstunde. Sie erhält nicht bloß ihre gräflichen Gewänder wieder, sondern auch ihre Kinder und den Mann.

Gewiß nicht unbekannt mit dieser urdeutschen Form des Märchens machte Gerhart Hauptmann aus Griselda eine widerspenstige Bäuerin, die sich der Markgraf von Saluzzo erst zähmen muß. Dem Urstoff bricht er damit ebenso das Genick, wie in seiner anderen Art Friedrich Halm. Während Halm die geprüfte Frau am Schlusse nein sagen läßt, sagt Hauptmanns Griselda am Anfange nein. Dennoch hat der neue Dichter den Geist und besonders das Herz des Stoffes im Tiefsten erfaßt.

Die erste der zehn Szenen zeigt Griselda als tüchtige, kräftige Bauerndirne im Gehöft wirtschaftend. Vater und Mutter füllen ein stumpfsinniges Alltagsleben mit Alltagsgespräch, und ihre schöne Tochter kommt über der schweren Tagesarbeit nicht zu eignen Gedanken und Empfindungen. Der Graf, der ein wunderliches Troglodytendasein führt, fern von Welt und Damen, will mit ihr gradehin handeln, als sei sie eine Straßendirne. Sie aber trotzt den Eindringling kräftig ab, nicht bloß mit Worten. Da hebt er sie auf und schleppt sie mit Gewalt ins Haus hinein.

Es ist das Haus ihrer Eltern, aber die Eltern sind Hörige des Adels, und was drinnen geschieht, sagt nachher weder er noch sie. Die armen guten Alten haben nichts vom Vater Bernd, der mit Gott um die Wette zu richten und zu strafen kommt. Das starke Weib hat die Überkraft des Mannes verspürt. Den übersättigten Mann reizte ein Weib aus der unmittelbaren Hand der Natur.

In der dritten Szene holt er sie ab. Er bändigt sie körperlich, aber als sie wehrlos ist, drückt er ihr den Brautkuß auf den Mund. Schon in der nächsten Szene ist Hochzeit im Schloß vor dem gesamten Adel des Landes. Griselda in Brokat und Seide. Sie trägt es, als hätte sie nie was „griseltes" getragen, und sogar ihr schöner Mund redet schon Brokat und Seide. Sie scheint die derbe Bauernprosa des väterlichen Gehöftes verlernt zu haben und weiß schon ganz genau, wie man mit Fürsten spricht. Weil es ihr neu ist, übertreibt sie sogar den noblen Ton, und wenn ich ihr Markgraf wäre, der selber kein derbes Wort scheut, so würde ich ihr raten, sich weniger geschwollen zu äußern. Der Gatte will auch durchaus nicht das Urwüchsige an ihr unterdrücken. Der Damen überdrüssig, war ihm die Volksmagd gerade recht. Zum Sinnbild dessen gibt er ihr noch einmal die Sichel in die Hand, damit sie auf der Wiese das Gras mähe. Mit diesem erquicklichen Eindruck könnte das Lustspiel schließen, wenn es sich nur um Zähmung einer Widerspenstigen gehandelt hätte.

Doch diese gezähmte Widerspenstige heißt Griselda. Sie hat ihren Leidensweg noch vor sich. Auch ihr bleibt die Prüfung nicht erspart. Aber von dem kalten und rohen Zuchtmeister der Sage, von dem Manne, der ein Unmensch wird, damit sich die Frau in ihrer Übermenschlichkeit

glorienhaft entfalten kann, wollte Gerhart Hauptmann nichts wissen. Sein Markgraf von Saluzzo hat mit jenem mythologischen Urbilde nur den einen Zug gemeinsam, daß er sie allein und ganz beherrschen will. Er eifert auf sein Sonderrecht an sie. Er trennt sie von Vater und Mutter. Niemand sonst darf sie beim Vornamen nennen. Kein Arzt darf sie besehen. Kein Haustier darf sie anrühren. Aus übergroßer Liebe ist ihm jeder zuwider, der zwischen sie kommt. Er leidet an Wahnwitz der Zweisamkeit. Er duldet kein Drittes.

Nun ist ein Drittes unterwegs. Es kommt ein Kind. Er spürt mit Argwohn, mit Grauen schon zum Ungebornen die Zärtlichkeit der Mutter. Zu diesem Ungebornen wütet er sich in einen blinden Haß hinein. Wie Tolstois Lewin fühlt er in der schweren Stunde alle Wehen der Mutter im eignen Leibe. Es gibt gewiß noch Menschen, die bei dieser wundervollen Szene wieder die Geburtszange heben möchten. Aber man wird hinter solche Poesie schon kommen. Diesem unbekannten Stückchen Menschenfleisch, das der Geliebten soviel Qual schafft, noch bevor es da ist, das ihr Leben gefährdet, soll er gut sein? Mit ihm soll er die Liebe der Geliebten teilen? Es gibt Menschen, die nichts teilen können. Darum schafft er seinen neugebornen, wohlgestalteten, kerngesunden Erbprinzen aus dem Hause. Die Mutter weiß nicht, wohin. Mitten im innigsten Allein zwischen Mann und Weib fragt sie ihn nach dem Kinde.

Damit hat sie ihre Schicksalsfrage gestellt. Nicht wie der Sagengraf verjagt er sie, aber er selbst läuft auf und davon. Der Arme Heinrich konnte nicht wilder, nicht unheimlicher verschwinden. Nun ist sie ohne Mann und Kind in seinem

Schloß allein, während er sein altes einsames Troglodytenleben weiterführt. Diesen Zustand erträgt sie nicht lange; während ihre mythische Schicksals- und Namensschwester alles auf Befehl tun mußte, faßt sie eine Reihe freiwilliger Entschlüsse. Der angeborne Bauerntrotz erwacht. Sie zieht „das griselte Kittele" wieder an und geht, wie sie gekommen war, aus freien Stücken, auf freien, festen Füßen zu den Eltern an die Tagesarbeit. Wieder ist das Drama bei einem vorläufigen Ende.

Um die Handlung fortzusetzen, knüpft der Dichter an ein Bild aus der Sage an. Er erinnert sich des Aufwaschweibes im schmutzigen Kleid. Seine Griselda schwört, daß sie nie anders als zu solch niedrigster Dienstleistung der Hörigen das Schloß wieder betreten werde. Sie kommt mit Besen, Lappen, Eimern ins Schloß, zwar nicht zur neuen Hochzeit ihres Gemahls, wohl aber zu seiner angekündigten Heimkehr. Sie liegt auf den Stufen der großen Eingangsstiege und scheuert so heftig, als scheuerte sie die Schmach von den Stufen, die sie in diesem Hause erduldet hat. Da trägt man das Kind an ihr vorüber, da fällt ihr das eigne Kind in die Arme, da schreit ihr Herz, und diesen Herzensschrei seines Weibes hört der Mann. Es war der Schrei der Lösung von aller Last. Das neue Märchen von Griselda endet so glücklich wie alle frühern.

An vielem Tiefergreifenden mußte dieser Bericht vorübergehen. Wie der alte Bauer seiner Gräfin Tochter in schuldiger Ehrfurcht das Wochensüppchen und Mutters gute Ratschläge bringt, gehört zum Allerschönsten, was wir von Hauptmann haben. Diese innige Dichtung zeigt, daß er sein deutsches Gemüt an Griechenland nicht verloren hatte. Der griechische Frühling ist ihm gut bekommen.

Die Rose von Striegau und die Rose von Parnassos sprießen selbander auf dem ewigen Grunde deutscher Märchen. Der Dichter aber kehrt gehoben und gefestigt wieder heim in sein eignes Land und sein eignes Leben. Hieraus entsteht etwas, für das alles Frühere nur Vorbereitung zu sein scheint: der große Roman von Emanuel Quint, dem Narren in Christo.

XV

DER NARR IN CHRISTO EMANUEL QUINT

Gerhart Hauptmann stand dichterisch nie höher. Vielleicht nie so hoch. Aber der Roman gehört nach keiner Richtung hin zu jenen Phänomenen, die heute blenden und morgen für immer im Dunkel verschwunden sind. Was der Dichter hier auf den Tisch seines Volkes legte, davon wird sein Volk langsam vielleicht, aber sicher Besitz ergreifen. Dieses geistige Besitztum wird nie zu veräußern sein. Man wird nie aufhören, sich mit dem Romane zu befassen.

Wer die ersten Kapitel las und sich sofort in eine ganz abgesonderte Welt versetzt sah, dem mag diese Welt fremd erschienen sein, fremder als Griechenland und Mittelalter, entfernt vom eignen Kulturleben, das nur gelegentlich diese wunderlichen Kreise stört. Man denke sich den Schäfer Thomas, den Maler Dieffenbach, den armen Peter Hille, einen Vegetarier oder „Kohlrabiapostel", jemand von der Heilsarmee, Antialkoholiker und Antivivisektoren, Missionare und Sektenbrüder, man denke alles, was sich absondert und doch zur Vereinigung strebt, in einem Kehrichthaufen gesammelt, und man wird von Emanuel Quint und seiner „Gemeinschaft des Geheimnisses" einen ungefähren Begriff erhalten. Zu absonderlich, zu entlegen, zu fremd unsern eigensten Interessen konnte es der gebildete Weltstädter noch finden, solange Leo Tolstoi sein Leben nicht beschlossen hatte. Seitdem kann er es nicht mehr. Gerade als sich dieser Roman des „Narren in Christo" an die ganze große Öffentlichkeit wandte, wurde diese Öffent-

lichkeit von Ereignissen bewegt, deren tiefrer Sinn oder Unsinn mitten in die Probleme der kleinen Welt führt, die um Emanuel Quint liegt. Diesem schlesischen Romane starb Tolstoi sehr gelegen. Wie vor zwei Jahrzehnten den jungen Schlesier zu seinem sozialen Drama nichts stärker ermutigte, als das Beispiel von Tolstois „Macht der Finsternis", so war es jetzt, als legte der abgeschiedne Geist des russischen Urchristenapostels eine heilskräftig segnende Hand auf seinen armen, gleichgesinnten Bruder Emanuel Quint, der das Urchristentum der vier Evangelien und der Apostelgeschichte hienieden noch einmal durchleben will, der bei diesem wunderbaren Unternehmen seiner reinen Seele mit der Folgerichtigkeit eines umfangnen Geistes dergestalt bis ans letzte Ende geht, daß ihn die Menge einen Narren, einen Toren schilt, geradeso wie der alte, der älteste Tolstoi mit dem Gassenausdruck eines Grundwieners „Tepp" genannt worden ist.

Aber nicht nur die Menge schilt, spottet, tobt oder wehklagt über den Toren und Narren; — und diese Menge würfelt sich aus den verschiedensten Elementen zusammen, aus Bauernburschen und adligen Gutsherren, aus evangelischen Pastoren, katholischen Klerikern und manchem selbst ganz wunderlichen Heiligen. Sogar der Dichter gibt sich den Anschein, als sei er vom Narrentum seines Helden, dieses heldenmütigen Dulders, durchdrungen. Freilich scheint der Dichter mit künstlerischer Feinheit und Freiheit nicht nur von seinem Dulderhelden, sondern sogar vom Erzähler dieses Dulderheldentums persönlich abzurücken. Es wird nie auf einen andern Erzähler hingewiesen, aber aus dem Stile scheint bisweilen ein andrer sprechen zu wollen als der Dichter. Man könnte einen sehr

humanen, rationalistischen und doch gefühlsstarken Emeritus imaginieren, der zu seiner eignen Beruhigung auf die leeren Blätter einer alten Chronik treu und wahrhaftig aufregende, ungewöhnliche Vorgänge aus seiner Gegend verzeichnet, manchmal etwas breit wird und besonders zu liebevoll am biblischen Worte haftet, das im Geist des närrischen Gottsuchers seine tieftragische Parodie findet. Dieser imaginäre Chronist steht frei über Quints religiösen Wahnvorstellungen, mitleidig, ohne Eifer, ohne Zorn; hin und wieder flicht er eine mehr oder minder weisheitstiefe Betrachtung ein, im ganzen aber stellt er nur schlicht und sachlich den Tatbestand fest; denn er weiß, daß gerade daraus die zwingendste und erschütterndste Seelenkraft spricht. Man könnte sich weiter einbilden, Gerhart Hauptmann habe diesen pfarrherrlichen Chronikenbericht gelesen, und weil er selbst davon auf das tiefste ergriffen wurde, in der begründeten Meinung, es könnte auch andern so ergehen, nun der Öffentlichkeit übergeben. Was besonders ihn zu diesem Leben Quints mag hingezogen haben, ist zweierlei: ein rein persönliches Moment und ein andres, das geeignet wäre, die Gemüter der ganzen Christenheit aufzuwühlen.

Das persönliche Moment liegt darin, daß der Dichter in Emanuel Quint einen Bekannten aus seiner frühen Jugend wiedererkennt, einen Menschen, der zeitweilig starken Einfluß auf sein Empfinden hatte. Mit besondrer Überraschung wird er entdecken, daß der ehrliche Chronist auch ihn selbst nicht vergessen hat; Gerhart Hauptmann findet sich in jenem jungen Landwirt wieder, der hier Kurt Simon heißt, und nimmt mit Erstaunen wahr, wie tief der Chronist das Gefühlsleben seiner jugendlichen

„Stromtid" durchschaut, die er einst bei Onkel und Tante als Eleve verbrachte; bei Onkel und Tante, die in Frömmigkeit und Güte so hart gegen den „Narren in Christo" verfuhren.

Der „Narr in Christo" selbst ist das andre, das aufrüttelnde Moment. Gerhart Hauptmann entdeckt — und wir entdecken es mit ihm —, daß sich nicht nur die Lehre Christi, sondern fast das ganze Leben Jesu, wie es die Evangelisten überliefern, in Emanuel Quints Walten und Wallen wiederholt. Der vaterlose Tischlerssohn aus Schlesisch-Giersdorf hat sich in den vaterlosen Zimmermannssohn aus Nazareth mit Leib und Seele so innig hineingefühlt, daß ihm die biblische Welt näher rückt als die wirkliche; er redet nicht nur Christi Worte, er zieht nicht nur aus Christi Weisheit die äußersten Konsequenzen, sondern, indem er Christi Wort in Tat, Christi Lehre in innres Sein verwandeln will, gestaltet sich ihm auch das äußere Erleben nach dem großen Alterego des Neuen Testamentes. Es sammelt sich um ihn eine Schar armer Leute, die ihm jüngerhaft ergeben sind, unter denen aber doch die Verleugner und auch der Verräter nicht fehlen. Ein Herrnhutischer Wanderbruder wird ihm zum Täufer Johannes; Kranke werden unter seiner milden Hand gesund; eine Magdalena neigt sich über diese Hand; unter den andächtigen, ihm anhangenden Frauen findet sich bald eine Martha, bald eine Maria; er teilt das Abendmahl mit den Jüngern und wäscht ihre Füße; er läßt die Kindlein zu sich kommen; er wird gefangen, bespien, gesteinigt, gezüchtigt, aber er küßt die Faust, die in sein Gesicht schlug.

Es wäre unschwer und unschön, das heilige Original abzuklatschen. Dieser schlesische Roman aus dem Ende des

neunzehnten Jahrhunderts ist aber nichts weniger als ein Abklatsch. Die Kraft und Lieblichkeit der biblischen Bilder und Berichte, durch den untheologischen Eindruck einer jungen Poesie noch gesteigert, wächst aus des Dichters Heimaterde; so tief der arme entrückte Handwerksbursch unter dem Gekreuzigten steht, so hebt ihn auch die Dauer der zwei dazwischenliegenden Jahrtausende von ihm ab und gibt ihm eine ganz andere Prägung. Dieser inbrünstige Gottsucher, der nie etwas andres als die Bibel gelesen hat, verwirft zuletzt die Vermittlung des Gebetes und der Bibel, wie er alles Menschenwerk verwirft, und begrüßt die Offenbarung seines Gottes in der aufgehenden Sonne. Er sieht Gott im Wunder der Natur und findet das Gotteswunder überall; diese Wahrnehmung erfüllt ihn so, daß der sanfte, gütige Mensch unter dem Einfluß einer persönlichen Erregung (er ist bei seinem leiblichen Vater, einem Kleriker) zum bilderstürmenden Kirchenschänder wird. Diese pantheistische Vorstellung, daß Gott im Weltall stecke, tritt ihm von selbst nahe und bestärkt sein naives Gefühl, sich selbst, als einen Teil des Alls, mit dem Gottessohne zu identifizieren. Hier liegt sogar die Wurzel dieses Wahns. Aus dem schlichtesten Glauben an einen höheren Sinn, Zweck und Ursprung des Erdendaseins wird in diesem beschränkten Hirn, diesem Herzen ohne Falsch, dieser Seele voll Andacht und Güte, in diesem Sinnierer, der die Tagesarbeit scheut, langsam, allmählich, nach und nach der Wahn, der Heiland lebe in der Menschheit fort, endlich zum Wahnwitz, der wiedergekommne, wiedergeborne Heiland sei er selbst; durch die Gläubigkeit der wundersüchtigen, ein besseres Dasein erwartenden Jünger, durch die Verzücktheit anbetender Frauen und andrerseits durch

weltliche Gewalten, die ihn bis ins Martyrium hineinschleppen, findet dieser herzliche Größenwahn auch von außen her verderbenbringende Nahrung. Alles das ist vom Dichter mit einer bildnerischen Meisterschaft entwickelt, an der man nicht nur das Studium der Bibel, sondern auch das Studium Homers zu erkennen glaubt. Wir machen jeden Schritt auf dieser abschüssigen Bahn begleitend mit, wir folgen dem armen Narren durch Not und Pein und verweilen nur allzu flüchtig auch in dem irdischen Paradiese, das sich ihm gerade in der höchsten Not und gerade durch die höchste Not öffnet. Dieser Erdenfriede schuf aus dem zerlumpten Landstreicher für ein Weilchen das freundlich anzuschauende, auch von außen her gesittete, innerlich heitere, herzgewinnende Menschenbild, dem der Zugang ins Glück noch frei stände, wenn sich die Mächte seines heiligen Wahnes noch bezwingen ließen.

Wie Gerhart Hauptmann bei der Schilderung des menschlichen Elends in Hütten und Höhlen der Berge seine alte naturalistische Kraft bewährt, wie er zuletzt das Bohemetreiben einer großen Stadt, in das Emanuel Quint äußerlich versinkt, aus den Lebenserfahrungen der eignen Jugend darstellt, so flimmern ihm die lieblichsten Farben für das mittendrinliegende ländliche, menschlich reine Idyll, das dem Leser wie dem Dulderhelden einen wohligen Ruhepunkt, eine Erholung des Auges und des Herzens gibt. Dieser Ruhepunkt, auf dem sich die realistische Phantasie des Dichters behaglich ausbreitet, ist um so nötiger, als sich zum Schluß Furchtbares zusammendrängt. Emanuel Quint wird eines Lustmordes geziehen, den er bekennt, obwohl ihn ein abtrünniger Jünger begangen hat. So jammervoll unterscheidet sich das Schicksal des armen,

verwirrten, in Welt und Zeit verirrten Gottsuchers von der erhabnen Aufopferung dessen, dem er sich näher und näher fühlte, bis er sich zuletzt eins mit ihm glaubte. Verlassen von seinen Getreusten, unerkannt von denen, die ihn kannten, vergeblich gesucht von Frauenliebe, wandert er, ähnlicher dem Ahasverus als dem Christus, unstät durch die Welt, und wenn er zur Nachtstunde irgendwo um Brot und Obdach bittet, so entzieht sich ihm überall auch die hilfreichste Hand, sobald er seinen Namen nennt; denn dieser Name heißt nicht Quint, sondern Christus. Der Dichter oder vielmehr der „Chronist" gibt über seinen Ausgang keine Gewißheit, sondern nur eine Vermutung. Danach sei er auf dem Gotthard bei armen Hirten, denen es gleichgültig war, ob er so oder so hieß, im Schneesturm verendet.

So wandelte Emanuel Quint auf Erden. Niemandem wird es einfallen, ihn an die Seite des Nazareners zu stellen, so wie dessen Bild in die Jahrtausende wirkt. Dennoch brennt unter dem greifbaren Bild unseres Altersgenossen Emanuel Quint eine Frage, die geeignet wäre, alle Gemüter nicht bloß der Christenheit, sondern der ganzen lebenden Menschheit aufzurütteln. Der Dichter wirft die Frage nirgends auf, aber unsichtbar bewegt sie sich durch alle Begebenheiten und macht über den Begebenheiten die Luft erzittern: Wie würde es heute dem echten Jesus Christus auf unsrer Welt ergehn, wenn er selber mit den idealen Forderungen seiner Bergpredigt unter die heutigen Menschen träte? Würde es ihm anders ergehn als dem armen, überspannten und übergeschnappten Emanuel Quint, der ihm in der Herzensreinheit und in der schrankenlosen Hingebung an den unweltlichen Urgeist seiner

Lehre doch ganz nahestand? Diese Frage zu beantworten, ist meine Sache noch weniger als die des Dichters. Aber Theologen, Juristen, Mediziner sollten sie erörtern und eine Antwort suchen. Keiner der vier Fakultäten kann es schaden, sich mit diesem Roman zu befassen.

Dem Dichter haben die philosophischen Fakultäten von Oxford und Leipzig honoris causa den Doktorhut aufgesetzt. Den drei andern Fakultäten könnte es nicht schaden, wenn auch sie ihm und durch ihn der modernen deutschen Dichtkunst die gleiche Ehre erwiesen. Die Wissenschaften, die in diesen Fakultäten abgegrenzt sind, hat er freilich nicht „durchaus studiert mit heißem Bemühn". Aber ihrem Wissensdurst hat er Quellen des Lebens geöffnet.

XVI

DIE RATTEN. PETER BRAUER. ATLANTIS

Emanuel Quint, ein Höhenzug der modernen deutschen Dichtkunst, steht auch im Schaffen seines Dichters so überragend hoch, daß die beiden Werke, die unmittelbar darauf gefolgt sind, schon durch diesen Abstand zu leiden haben. Mit der Berliner Tragikomödie „Die Ratten" wollte Gerhart Hauptmann 1911 noch einmal beim konsequenten Naturalismus seiner Jugend einkehren; bei jenem angeblich längst überwundnen, längst abgewirtschafteten Naturalismus, der, wie jede andre künstlerische Daseinsformation, ewig bereitsteht und bloß von der geeigneten Dichterhand aus dem Arsenal geholt zu werden braucht, wenn man ihn braucht. Man braucht ihn, wenn man im Nächsten das Höchste, im Gemeinsten das Reinste, im Niedrigsten das Tiefste finden will.

Es ist nicht gerade das Berliner „Scheunenviertel", wo diese mehr tragische als komische Tragikomödie vor sich geht. Aber es ist einer jener Winkel Berlins, wo ehrbares Handwerk, Dirnenschaft, Verbrechertum eng beisammenwohnen. Es ist das Milieu einer Anekdote, die Theodor Fontane seinem Freunde Lucae gern nacherzählte. Ein junger Arzt hilft der Frau eines armen Kerls. Der Mann: „Na, Herr Doktor, wat is et denn?" Doktor: „Ein Mädchen." Der Mann: „Een Mächen? Na, denn schieben s' et man wieder rin; et wird doch man ne Hure." So hätte auch Hauptmanns Maurerpolier John, eine Art Fuhrmann Henschel, sprechen können, dessen Frau die Schwester eines ziemlich schweren Jungen ist. Sie hat ihr Adelbertchen

verloren und diesen Verlust des Mutterherzens so wenig verschmerzt wie ihr Mann, der brave Polier. Nun hatte sie sich zum zweiten Male Mutter geglaubt, aber ihre und des Mannes Vorfreude war umsonst. Da faßt sich die herzhafte Frau ein Herz und bringt dem Mann, der von auswärtiger Arbeit heimkehrt, ein angenommnes Kind als ihr eignes dar. John schwelgt im Vaterglück. Vollends der Frau wird das kerngesunde, kräftige Bübchen wie ihr eignes. Denn mit Frau Flamm teilt sie das Gefühl, daß es für ein Weib kein größeres Glück gibt, als Mutter zu sein. Aber der fromme Betrug rächt sich. Auch in der wahren Mutter des Kindes, in der Straßendirne regt sich der Muttersinn. Zuerst will sie das Kind sehn, dann haben. Es kommt dazu, daß das Kind auf dem Standesamt doppelt gemeldet ist; als unehelicher Knabe und als Kind der Johnschen Eheleute.

Hier steht der Konflikt der beiden Mütter am Scheideweg zu Komik und Tragik. Der Dichter wählt den Weg zur Tragik und wühlt mit der ihm eignen psychologischen Gewalt und Wärme alles auf, wessen Mütter im Löwinnenkampf um ein Kind fähig sind. Vor allem Mutter John! Ihr ganzes tiefes, heißes, inniges Gemüt beherrscht der eine Gedanke: das Kind behalten! Dieser Zweck heiligt die bösesten Mittel. Sie will der rechten, der schlechten Mutter ein fremdes, degeneriertes, kaum lebensfähiges Nachbarskind unterschieben; dieser Wechselbalg stirbt unter den Händen derer, die um ihn streiten. Sie geht weiter: sie veranlaßt ihren verbrecherischen Bruder, die Rivalin auf gute Manier zu beseitigen. Er beseitigt sie auf schlechte Manier: er schlägt sie tot. Nun hat der Muttertrieb zum Kind einen Mord bewirkt. Nun beginnt die

Kriminalpolizei zu forschen, zu verhören, und alles kommt ans Licht der Sonnen.

Aber alles das ist vom Dichter wenig fein gesponnen. Die gute Absicht, Kriminalistisches im Hintergrunde zu lassen und aus seelischen Symptomen, aus dem Verrate des bösen Gewissens die Tat der Frau ruchbar zu machen, führt hier zu Unklarheiten im Tatsächlichen. Diese Unklarheiten steigern sich noch durch etwas Fremdes, das sich breit und anspruchsvoll in den Gang der Müttertragödie eindrängt. Der Dichter wollte auf den Weg der Tragik die Komik zurückzwingen. Zu jener Zeit, da Gerhart Hauptmann im Übergang von der Bildhauerkunst zur Dichtkunst Schauspieler werden wollte, nahm er dramatischen Unterricht bei Alexander Hessler. Dieser damals in Berlin vazierende Straßburger Theaterdirektor war „vieux jeu", und der junge Naturalist lief bald wieder aus seiner Schule. Aber der Mann selbst scheint ihn ergötzt zu haben. Vielleicht, weil er ihn damals nicht weit von den „Scheunen" und „Ratten" Berlins getroffen hatte, setzte er nun sein gelungnes Ebenbild dick ausgepinselt mitten in die Berliner Tragikomödie vom Muttertrieb zum Kinde. Im dritten Akt, wo die tragische Heldin, die „tragische Muse" der Mulackstraße, nur vorübereilt, macht sich sein liebenswürdiges, aber hohles Komödiantentum besonders breit. Harro Hassenreuter hätte ein besonderes Lustspiel verdient; er könnte ein Seitenstück zum „Kollegen Crampton" werden. In den „Ratten" ist er bald Räsonneur, bald Statist, bald störend. Seine Beziehung zur Familie John ist erkünstelt. Frau John bewacht seinen Theaterfundus, der in einer Dachkammer untergebracht ist und dort von den Ratten angefressen wird. Ratten und Plunder, das ist die Signatur

des Milieus der großen Mietskaserne, in der unter vielen andern auch der kaltgestellte Komödiant und das gute Ehepaar John aus der Höhe in die Tiefe, aus der Tiefe in die Höhe steigen. Harro Hassenreuter hatte bei der Berliner Aufführung in Brahms Theater das vorletzte Wort. Das vielumkämpfte Wickelkindchen liegt in seinem blühweißen Steckkissen auf dem Kaffeetisch und schläft; die rechte, schlechte Mutter fand man ermordet am Spreeufer, die falsche, gute Mutter stürzt sich gerade zum Fenster hinaus. Da spricht der alte Schauspieler, der sonst immer die Tragik gewöhnlicher Leute leugnete, mit edler Gebärde im Tone Delobelles das naturalistische Bekenntnis aus: „Wir haben das Haupt der Gorgo gesehen!" Das letzte Wort aber hatte damals seine dicke, asthmatische, appetitliche weißhaarige Frau, die er gern betrügt: „Was weiß der Mann, was eine Mutter ist!"

Es war einleuchtend, daß dieses Wort, welches der Schluß der Buchausgabe nicht kennt, ausgesprochen wurde. Denn in diesem Worte liegt alles Schöne, alles Dichterische des Stückes, das schwach, hart, ungefügig gezimmert ist, mit buckelnden Anbauten und weitläufigen Nebenbauten. Um Jette John herum stehn viele, zu viele Figuren. Nicht von jeder führt eine sichtbare Linie nach dem Mittelpunkt. Das hängt mit der Hyperepisode des Theaterdirektors zusammen, der noch einige Schüler, Kollegen und sogar einen dicken Landpastor nach sich zieht. Die Komik drängt sich oft vor, wo sie nicht am Platze ist. Aber in dieser Schwerfälligkeit wohnt eine Fülle des Herzens, und gerade hier hatte sich dem Dichter wieder mit der Wucht ihrer starken Seele seine älteste und treuste Verbündete in den Arm gehängt: Frau Else Lehmann. Vom strahlendsten Mutter-

glück durch alles Bangen, Sorgen und Ängsten, durch seliges Erinnern an längst vergangne schöne Jugend- und Liebeszeit, aber auch durch eine herbe Anklage gegen den Mann, dem seine Arbeit näher war als sein Weib, durch allen Trotz gegen das Feindliche, der auch handgreiflich werden kann, durch einen bitterzarten Lebensabschied vom verkommnen Bruder, durch alle Verwirrungen des Gefühls, die schließlich zur halluzinatorischen Verirrung des Geistes führen, bis zum allerletzten Verzweiflungsschritt ging diese Frau unentgleisbar den Weg der Wahrheit und der Menschlichkeit. Jette John war Else Lehmann, und Else Lehmann war wieder eine schöne Dichtung Gerhart Hauptmanns.

„Die Ratten" stammen aus des Dichters epischer Zeit. Vielleicht wäre auch ihnen die erzählende Kunstform ersprießlicher gewesen. Alles, was jetzt als unzusammenhängend empfunden wird, hätte sich enger aneinander geschmiegt, wäre in deutlichere Kontraste getreten. Das Rattensymbol hätte sich durch breitere Darstellung noch gelichtet und doch verdichtet. Die Willkürlichkeiten der Ortseinheit, die das Drama hier fordert, wären vermieden worden. Gerhart Hauptmann sah vor sich einen Zolaschen Stoff, der zur Zolaschen Behandlung drängt. Doch der Dichter wollte es anders. Fast gleichzeitig mit den „Ratten" entstand eine andere Berliner Tragikomödie, „Peter Brauer", die den beiden von Hauptmann in Breslau angesiedelten Künstlerdramen wie ein leichterer Epilog folgt. Das bis 1921 von dem Dichter zurückgehaltene Stück ist ein Nachschößling aus Größerem, Tieferem, und sein Held Peter Brauer ein kleinerer Bruder sowohl von Michael Kramer wie von Kollege Crampton, aber mit

weniger Gewissen als der eine und mit weniger Künstlertemperament als der andere ausgestattet. Der Dichter selbst, der noch lange nach seiner Bildhauerzeit eine stilistisch recht interessante Büste seines Sohnes Benvenuto modelliert, der sich aus der Atelierzeit eine immergrüne Neigung zu dem merkwürdigen Menschenschlage mit dem Samtjackett, dem Kalabreser und der wehenden Künstlerschleife bewahrt hat, läßt uns keinen Zweifel, daß dieser Berliner Nachfahre sich mehr durch die äußeren als durch die inneren Beweise seiner Kunst bestätigt. Peter Brauer hat wirklich kein Talent außer dem des Schwindels, der jenen beklagenswerten Defektiveffekt vor der gutgläubigen Menschheit verschleiert, bis er schließlich selbst besonders in alkoholisch erhöhten Augenblicken an die Genialität seiner Künstlerschleife wie seines Pinselschwungs zu glauben vermag. Mit dieser Neigung zu Feuchtigkeiten, mit seiner Abneigung gegen die Arbeit und mit seiner ganzen lumpigen Existenz bekennt er sich als einen norddeutschen Blutsverwandten des alten biedermeierlichen Datterich, nur daß dieser die Erleichterung hat, in einem anspruchslosen Volksstück zu stehen und mit Käse, Bier und Heurigem auf natürliche Weise Dialekt zu hauchen.

In einer Berliner Dachkammer, die sich Atelier nennt, pinselt Peter Brauer Kaiser-Friedrich-Bilder zu Dutzenden und von fünf zu acht Mark aufwärts. Da mißt er mit bedeutendem Auge und mit imposanter Böcklinhaltung eine noch immer leere Leinwand; da fertigt er, besten Gewissens, trotz einer für den Staatsanwalt beachtlichen Möbelverschiebung, einen nicht eben zarten Berliner Althändler und Gläubiger mit überlegen professoraler Würde ab; da schimpft [illegible]h mit Frau und Tochter herum, die den

Vater Leichtsinn nicht ausstehen können, und für die wir als Schattengewächse nach dem wurzelhafteren und eigensaftigeren Familienanhang von Crampton und Kramer auch nicht viel Neigung aufbringen. Kein Dichter hat sich vor der Wiederholung gewisser Motive und Gruppen bewahren können, als ob aus einer einmal aufgesprungenen Quelle immer noch etwas nachfließt, um vor dem Verrinnen eine letzte wenn auch weniger grüne Vegetation hervorzubringen. Peter Brauer hat so gut wie Michael Kramer einen talentvollen Sohn, den gar die Auszeichnung des Rompreises erwartet. Aber er hat ihn besser als der ewige Forderer durch die Warnung seines Beispiels erzogen. Leichtblütige Väter bringen ja meistens ernste und gediegene Söhne hervor. Wir erfahren nicht recht, ob Erwin unter anderen kindlichen Liebenswürdigkeiten seinem Vater auch den Gefallen erweist, an sein Talent zu glauben. Jedenfalls sehen wir, wie er allein nach dem erregenden Kampfe mit dem Gläubiger, nach den höhnischen Zurückweisungen der Damen dem Vater die Brust bietet, an die sich Künstlernot und Künstlerstolz tränenreich werfen können. Und das war der erste Akt.

Endlich erbeutete fünfunddreißig Mark — die Frau hat eine kleine Rente, die Tochter fast ihr Lehrerindiplom — führen Peter Brauer in den zweiten Akt, in die Provinz und zum glücklichsten Abenteuer seines Lebens. Peter Brauer hat sich in einem Wirtshaus festgepumpt. Ein großer Feudalherr und Kohlenbaron, der soviel von Kunst versteht wie die anderen Stammtischler des schlesischen Nestes, läßt sich von seiner flunkernden Geschwätzigkeit zu einem Auftrag überreden. Ein anderer bestellt seinen toten Vater, und ein dritter seinen toten Hund. Es ist hier

wieder zu bemerken, wie witzig Hauptmann so etwas zeichnet, ohne Witze zu machen, und mit welcher humorigen Selbstsicherheit diese vornovemberliche, aber auch gut nachnovemberliche Gesellschaft sich zur Familie des lieben alten Werhahn bekennt. „Professor Peter Brauer", wohlgenährt und wohlgetränkt, spreizt sich als ein großer Mann in der Provinz, bis das Kartenhäuschen seiner schwindelnden Faulheit und Unfähigkeit von einem bösen Winde umgeblasen wird. Hätte er weniger gefrühstückt und sich seinen talentvollen Erwin zur Zeit geholt, der würde ihm die Kapelle des Feudalschlosses schon ausgepinselt haben. Die zur Abnahme berufene Magnatengattin ist schon zu anspruchsvoll geworden, um sich mit zwei kuttentragenden Zwergen unten links — oben ist noch gar nichts — zu begnügen; in ihrem Hofstaat hat sie sogar einen schottischen Maler mitgebracht, weshalb alle englisch sprechen. Das zehn Jahre zurückgehaltene Stück entstand eben in dem entlegenen Kunstzeitalter, als das berühmte Telegramm aus Glasgow kam: Bäume werden wieder grün gemalt. Ganz reizend der so liebenswürdig stotternde Magnatensohn und Gardeducorpsleutnant, der sich des peinlichen Auftrags der gnädigen Mama mit so gütiger Simplizität entledigt. Der junge Mann wurde gewiß im Kriege ganz zu Anfang und ganz ehrenvoll totgeschossen, weil er einen Befehl nicht zu rechter Zeit herausbringen konnte.

Das Kartenhäuschen wird also im dritten Akt umgeblasen. Die über ihren Meister aufgeklärten Aristokraten lachen den armen Pfuscher mit seiner komischen Familie aus. Frau und Tochter lassen ihn höhnisch stehen, und Peter Brauer, nur noch auf den Sohn gestützt, greift sich in vorübergehender Verzweiflung an sein Fettherz. Nun,

er wird weiter schwindeln, bis er an irgendeiner Ecke zugrunde geht. Und wir wünschen ihm trotz seinen Schinken ein schmerzloses Ende; denn mit seiner Laune, seiner Schlagfertigkeit, mit der echten Begabung des Schwindlers, sich selbst zu beschwindeln, und die Dinge zu sehen, wie sie im Augenblick aussehen sollen, hat er sich als ausgezeichneten Gesellschafter empfohlen. Der arme Teufel, der das Chemisett auf dem bloßen Leibe trägt, hat Phantasie genug, hat die nicht tiefe, aber breite sinnliche Existenz, um das Stück auf seine Schultern zu nehmen und bis zu einem Schlusse zu tragen, der allerdings nur einen vorletzten Punkt setzt. Womit zugleich gesagt ist, daß die Wirkung gegen Ende nachlassen muß, weil Hauptmann auf eine Steigerung so wenig wie auf eine Folgerung abzielte. Peter Brauer hat kein Schicksal, weil er nie einen Willen hatte; die Götter haben mit seiner Sache nichts zu tun.

Ein Nebenwerk von Gerhart Hauptmann. Nebenwerk besonders, weil die Sonne seiner liebenden Gerechtigkeit, die sonst den schlechtesten Wurm aus der Erde heraus wärmt, nur auf den Helden scheint, weil alle die anderen Figuren, Frau und Kinder und Gläubiger und Stammtischler und Aristokraten nur den Augenblick auf der Bühne, aber keine weiterreichende Existenz für sich haben. Und wenn der behäbigere und liebenswürdigere Peter Brauer einmal von unten her, von einem maulfertigen Wanderphotographen angegriffen wird, der den Herrn Professor vor den Großen des kleinstädtischen Stammtischs zu enthüllen droht, so bleibt ihr Schimpfduell auch eine innerlich folgenlose Plänkelei. Für gegensätzliche Beispiele oder Typen vermag man die beiden kaum zu halten, und ihre nur praktische Gegensätzlichkeit weist über die kleine

Veranlassung von Eifersucht und Futterneid wohl nicht hinaus. Dieser Nachschößling einer großen Gestaltungskraft, die schon den Crampton und den Kramer gezeugt hatte, wäre vielleicht im Jahre 1913, da man den Naturalismus liquidierte, als Spätling zur Welt gekommen. Zehn Jahre darauf, da sich die Dinge des Theaters nun einmal im Kreise drehen, kam das Stück schon viel richtiger an. Die Leute begannen der redenden Schatten des Expressionismus gerade müde zu werden; sie freuten sich, wieder einmal Menschen zu sehen, die man betasten kann, und sie fühlten sich recht wohl in dieser Hauptmannschen Wärme, die auch seine kleineren oder anspruchsloseren Werke zu einem so menschlichen und herzerfreuenden Aufenthalt macht. Findet der Peter Brauer einen Kerl voll Saft wie Jacob Tiedtke, für den der Dichter nach einem alten Versprechen die Rolle und das Stück aufgespart hatte, so scheint das Bühnengeschick dieser Tragikomödie vorläufig gesichert. Das ein glückhaftes hätte werden können, wenn Gerhart Hauptmann, von anderen Unternehmungen unabgelenkt, sich mit einigen Verkürzungen und Lichtern noch die Mühe genommen hätte, sie auf die Heiterkeit einer Komödie zu runden.

Als der Dichter die beiden Berliner Tragikomödien abschloß, in denen sich Tragik und Komik im entgegengesetzten Verhältnis mischen, fand er sich durch ein Erlebnis heimgesucht, das nach später Gestaltung, und zwar in der einzig angemessenen Form des Romans verlangte. Gerade die Reise nach Griechenland mag Hauptmann die Eindrücke einer Fahrt über den Atlantischen Ozean erneuert haben, die er gegen den Ausgang seiner ersten Ehe unternommen hatte. Und da ihm der griechische Frühling

noch in der Seele blühte, so nannte er den Roman, dessen großes Hauptstück die meisterhafte Schilderung eines Schiffbruches ist, „Atlantis".

Von der Rieseninsel Atlantis, die im Ozean versunken sei, fabelten die Griechen. Der moderne Dichter, den schon früh die Vinetasage bewegte, dem die versunkene Glocke zum Sinnbild versunkenen Lebens ward, steigt auf einen der großen Amerikadampfer, sieht darauf eine Welt für sich, eine fahrende Rieseninsel und träumt von Atlantis. Wie Atlantis, wie Vineta, wie Meister Heinrichs Glocke, so versinkt, kurz bevor die Titanic auf das dichterische Exempel eine Probe der Realität geben konnte, der Lloyddampfer Roland, auf dem der gescheiterte Arzt Friedrich von Kammacher die Überfahrt nach Amerika machen wollte. Auf ähnliche Weise und aus ähnlichen Gründen, wie 1892 Gerhart Hauptmann selbst, unternimmt Friedrich die Reise. Beide zwang eine Herzensangelegenheit, plötzlich in Paris alles stehn zu lassen, mit erster bester Gelegenheit nach Southampton hinüberzufahren und dort auf den fälligen Bremer Riesendampfer zu steigen. Das Schiff, auf dem Hauptmann fuhr, war damals in Gefahr und ging später wirklich unter. Das Schiff, auf dem Friedrich von Kammacher fährt, scheitert, und nur wenige werden gerettet. Zu den Geretteten gehört Friedrich.

Hauptmann selbst wurde durch einen Zwang des Schicksals über das Meer getrieben. Er hatte Pflichten und Rechte zu wahren. Er lag im Kampf um den Bestand seines Hauses. Die Romanfigur Friedrich von Kammacher hingegen läßt sich durch ein Irrlicht locken. Eine Verwandte Rautendeleins, Pippas, Gersuinds lag ihm in den Sinnen. Ihr Name klingt an Gersuind an: sie heißt

Ingigerd. Sie ist eine jener Kunst-, Poesie- und Programmtänzerinnen, wie sie sich seit Isidora Duncan in den berückendsten Formen sehn lassen. Mit Vorliebe und besondrer Begabung geben sie sich kindlich, so daß gereifte Männer zu ihnen sprechen: „Mir ist, als ob ich die Hände aufs Haupt dir legen sollt." Auch Friedrich hatte bei Ingigerds Kunstproduktion die hinreißende Empfindung, daß dieses arme Kind einen Beschützer, daß Mignon einen Wilhelm Meister brauchte. Als er hört, sie sei mit dem Roland unterwegs nach Neuyork, um dort öffentlich aufzutreten, kommt es über ihn. Er holt das Schiff in Southampton ein. Als das Schiff sinkt, rettet er sie und sich. Ohne ihn wäre sie mit der großen Mehrzahl der Passagiere, zu denen auch ihr Vater und ein dicker wienerischer Brakenburg gehörte, untergegangen. Das kleine Weltwunder nicht für sich, sondern der Welt zu retten, war die höhere Bestimmung seiner übereilten Reise. Obwohl er immer wieder, wie Kaiser Karl von seiner Geisel, von ihr neu angelockt wird, so war er doch schon vor dem Schiffbruch und der Lebensrettung widrigsten Enttäuschungen ausgesetzt. Statt der „Blume so hold und schön und rein", findet er ein höchst raffiniertes Biestchen, statt des gequälten Tierchens eine kleine Tierquälerin; nicht kindlich, sondern kindisch; in ihrer Lebensart wenig wählerisch; gutherzig, aber ohne Herzenstakt; ihre eigne angeborne Grazie unfein und unzart entstellend. Er, der ihr wie ein girrender Schäfer nachgezogen war, fühlt sich bald durch sie kompromittiert und hängt sich schon gleich auf dem Schiff eine Jüdin von Odessa an den Hals: Hanna Elias in jungen Jahren. Das ganze Liebesabenteuer trägt seitens des Mannes einen Zug von Albernheit und ist nicht Selbstzweck.

Wie Gerhart Hauptmann so etwas ernst nimmt, bewies „Kaiser Karls Geisel".

Im Romane dient der erotische Handel zum Vorwand, um einen Schiffbruch zu schildern. Wir erleben ihn mit Friedrich von Kammacher. Nur was dieser sieht und hört, fühlt und denkt, findet und träumt, wird von uns nachempfangen. Er ist der klassische Zeuge dieses großartig-jammervollen Elementarereignisses. Deshalb konnte ihn der Dichter, der ihn durch eine so tragisch-„kosmische" Situation führt, nicht mit jenem überlegnen Humor behandeln, den der dumme Streich eines klugen Menschen verdient. Dieser ganze Friedrich von Kammacher mit seiner unwahrscheinlichen Generalsherkunft und bakteriologischen Laufbahn, mit seiner geisteskranken Frau und seiner knabenhaften Leidenschaft für das Tanzweibchen wäre nur durch sympathisierende Ironie menschlich zu nehmen gewesen. Doch so, wie er ist, wirkt er nicht als Person an sich, sondern als Instrument, auf dem der Dichter die gewaltige Symphonie der Ozeane und Orkane zwar mit höchster Virtuosität spielt, aber nicht ohne an Lederstrumpf zu denken. Was unsre Jugend bei Robinson Crusoe und Masterman Ready so sehr aufregte, das zeigt sich hier gleichsam im Zustande der Erwachsenheit.

Hauptmanns Kraft der Anschauung und Phantasie, die aufeinander wirken, verleugnet sich nirgends. Man findet sich auf dem ganzen Schiffskoloß zurecht und sieht, wie jeder seiner Teile zerstört wird. Man überblickt das ganze Gewimmel der Mitreisenden, aller Passagiere aller Klassen, der Offiziere, Matrosen und Schiffsjungen, der Stewards und der Heizer. Man nimmt in der Stunde des Endes mit Schrecken von jedem Abschied, weil man ihn auch bei

flüchtigen Begegnungen gut gekannt hat. Mit dem Elementaren und Kosmischen verwirkt sich das Gesellschaftliche, das Gemeinsame, das Persönliche, das Berufliche, das Mechanische einer solchen in sich geschlossenen, von Gegensätzen durchfurchten Welt, der plötzlich der Weltuntergang droht. Daß sich aus dieser Sintflut eine Handvoll guter Bekannter in die Arche Noah rettet, daß dazu unser Gewährsmann Kammacher gehört, ist ein Zufall, wie es ein Zufall ist, der diese ganze bunte Menge zusammengewürfelt hat. In den fürchterlichsten Augenblicken erschien der Untergang des Schiffes ein Symbol für den Untergang der Welt. Aber die Geretteten bleiben in der Welt, sogar in der Neuen Welt, in der weltlichsten aller Welten, und zuletzt kehrt unser verunglückter Amerikafahrer Friedrich von Kammacher reumütig in sein altes Europa zurück. Das ganze war ein Abenteuer, eine Laune des Schicksals, eine kleine Irrung mit großen, nicht ganz zur Sache gehörigen Folgen.

Aus dieser Mißstimmung zwischen Wesen und Wirkungen erklärt es sich, daß nach der übermächtigen Sensation des Schiffbruchs der Menschlichkeitsgehalt des Romans verblaßt. Diese Geretteten, die auf hoher See ein gigantisches Schicksal gepackt hielt, laufen in Amerika wieder als Alltagsmenschen durch den Werkeltag, und kaum einer trägt die Spur der großen Stunde, die er durchlebt hat. Es ist, als seien sie für eine tragische Erfüllung bestimmt gewesen, und der Dichter habe sie plötzlich wieder zu Speise und Trank verurteilt. Man wird ihrer zuletzt überdrüssig und preist das Los derer, die mit dem Roland, wenn auch nicht in Schönheit, so doch in Größe starben, wie jener Kapitän des Schiffes. Ein Schiffsjunge, der ihn

vergöttert, bringt ihm auf die Kommandobrücke einen Rettungsgürtel. Mit stummem Dank lehnt er den Liebesdienst des Burschen ab, dann aber wirft er ein paar Bleistiftzeilen aufs Papier, den Abschiedsgruß an seine Schwestern. Damit rettet er zugleich den Jungen, denn nun fühlt dieser die Pflicht, sich selbst zu retten, um den letzten Wunsch seines Kapitäns zu erfüllen. Wir sind beiden, dem Kapitän wie dem Schiffsjungen, immer nur im Vorbeigehn begegnet, und doch gebe ich für diesen letzten Befehl und Gehorsam den ganzen zu einem Typus aufgeblähten Friedrich von Kammacher und seinen Ingigerdrummel hin. Auch daß sich Friedrich von Kammacher zuletzt statt des Tanzmädchens eine jener modernen Frauen heimführt, die man maskulinisch als „tüchtiger Mensch" zu bezeichnen pflegt, kann seine Werte nicht mehr erhöhen.

In die zweite, überbreite Hälfte des Romans hat der Dichter offenbar viel von seinen amerikanischen Erlebnissen hineingestopft, aber diese Erlebnisse wachten zu keinem neuen Leben auf. Der Dichter ist mit diesem Romane zu schnell fertig geworden, der nicht auf jeder Seite seinem Ingenium zu gehören scheint. Die große Konzeption der „Atlantis" verrät ihn wohl, und nur die Ausführung läßt jene nobile officium vermissen, das Gerhart Hauptmann sich sonst auferlegt hat.

XVII

FESTSPIEL IN DEUTSCHEN REIMEN. HAUPTMANN IM KRIEG. DER WEISSE HEILAND. INDIPOHDI. NACHWIRKUNG ÄLTERER STÜCKE. DRAMA UND EPOS

Ein Jahr vor dem Weltkrieg wurde in Deutschland die hundertjährige Erinnerung an die Erhebung gegen die französische Fremdherrschaft gefeiert. Das Volk spricht von den Freiheitskriegen, die nicht nur den äußeren Gegner meinten und die nach seiner Niederwerfung ein anderes ruhmloseres Ende in den Karlsbader Beschlüssen fanden. Die offizielle und die besonders für die Schulen zurechtgemachte Geschichtsschreibung pflegt die zurückhaltendere Bezeichnung der Befreiungskriege vorzuziehen. Von seiner schlesischen Heimat und ihrer Hauptstadt Breslau, aus der Friedrich Wilhelm III. recht widerwillig den Aufruf zur Bildung der freiwilligen Jägerkorps erließ, wurde Gerhart Hauptmann mit der Abfassung eines Festspiels beauftragt: der Dichter der „Weber", des „Hannele", des „Fuhrmann Henschel", der Anwalt der leidenden Kreatur, Schöpfer aus einer religiösen Kraft, von der vor dem deutschen Zusammenbruch noch die wenigsten begriffen hatten, wie national sie zugleich im tiefsten Sinne war, und von der sie noch weniger ahnen konnten, wie sehr das deutsche Wesen ihrer bedürfen würde in seinen schwersten Prüfungstagen.

In einer noch zurückgehaltenen Geschichte seiner Kindheit und ersten Jugend erzählt Gerhart Hauptmann, daß ihn, dem doch Empfindungen von Schmerz das erste

Bewußtsein erweckten, ein früher Traum von Schönheit, ein zärtliches Verlangen nach Festlichkeit besessen habe. Die dorische Säulenstellung der Kurpromenade seines Heimatsnestchens versicherte dem bedrückten Kinde, daß aus diesem dunklen Dasein irgendwann einmal Helligkeit und Festlichkeit aufgetaucht sei, und daß er irgendwo einmal im Leben der Schönheit begegnen müsse, die sich von menschlicher Notdurft losgemacht hat, um selig in sich selbst zu ruhen. Festivitas ist eine hohe glanzvolle Kraft, sagt er später einmal zum Ruhme Friedrich Schillers. Gerade nach der griechischen Reise, als der Dichter das Stadion zu Olympia und das Theater des Dionysos zu Athen noch in ihren letzten Resten bewundert hatte, mag er wie der Bürger und Republikaner Gottfried Keller an die erziehliche Macht nationaler Feste geglaubt haben, an die symbolhafte Vorstellung der Einheit nationaler Kultur, die sich sonst in der zersplitternden Versachlichung von Bedürfnis und Zweck ihrer Ganzheit nicht bewußt wird.

Den Sieg über den braunlockigen Perser verherrlichte Aeschylos durch eine Tragödie, nachdem er ihn mit erfochten hatte, und Sophokles, Dichter und Admiral, konnte die Einsetzung des obersten Gerichtshofs zu Athen als ein Werk der Götter feiern, die sich freundlich in der frommen Stadt niedergelassen hatten. Unsere Geschichte wird vom Mythos nicht mehr genährt und immer wieder gegenwärtig gemacht; die Wissenschaft versucht sie unter ihre sehr wandelbaren Gesetze, die Politik unter ihre sehr widerstreitenden Tendenzen zu stellen — ein Protokoll ohne die göttliche Unterschrift, das täglich anders revidiert werden darf. Wenn nationale Geschichte lebendige Erinnerung, unbedingt gemeinsames Erlebnis bedeutet, so

gewährt gerade dem Deutschen seine Vergangenheit nach der langen Spaltung und der späten Einigung keine breite Ruhelage; sie bleibt in vielen und nicht in den schlechtesten Fällen persönliches Bekenntnis.

Von dieser Freiheit hat Gerhart Hauptmann Gebrauch gemacht, als er sein Festspiel schrieb, und sie ist ihm im offiziellen Deutschland genug verübelt worden, von dem man überdies die Einsicht nicht erwarten konnte, daß das persönliche Bekenntnis eines Dichters seherisch, überpersönlich national sein mußte, und daß man viel von ihm hätte lernen sollen, statt es nach seinem ersten Erscheinen beleidigt zu verstecken. „Im wilhelminischen Deutschland in mancher Beziehung als Spielverderber verschrien", so hat Hauptmann in seiner großen Rede vor der Wiener Universität am 11. November 1921 zurückhaltend genug die Stellung bezeichnet, die das kaiserliche Deutschland einem der mildesten und friedlichsten Schöpfer aller Zeiten anwies. Man hatte zu ihm im besten Fall geschwiegen, im schlimmeren die Nutznießung seiner Werke entwandt; er wurde an der höchsten Stelle, die ja auch den ritterlichen Freimut eines Wildenbruch nicht vertrug, mit allen anderen wahrhaft produktiven, demnach wahrhaft nationalen Kräften abgelehnt. So mag aus Gerechtigkeit an dieser Stelle auch der Legende begegnet werden, die dem damaligen Kronprinzen die Schuld einer großen Respektlosigkeit zugeschrieben hat. Die wirkliche Verantwortung für die Zurückziehung des Festspiels war höher hinauf zu suchen.

Nach all dem darf das Breslauer Festspiel weder überschätzt noch als Kunstleistung überhaupt zu den echten Hauptmannwerken gerechnet werden. Ein Stück kann wohl nur noch zur Bedeutung eines Festspiels gelangen, gerade

wenn es nicht als solches gedacht, wenn es nicht aus der Trompete geblasen wurde. Den Wilhelm Tell bekam die Schweiz von Schiller ohne Auftrag geschenkt. Bestellte Festspiele gelingen nicht mehr, gelangen wahrscheinlich nur in einer Gemeinschaft, wo das Publikum zugleich Volk, wo die politische zugleich die religiöse Gemeinde war. Goethes Epimenedes bleibt ein warnendes Exempel, das diese Regel mit der höchsten Autorität bestätigt. Der nationalste Dichter wird zugleich immer der menschlichste sein, hat Gerhart Hauptmann später in seiner einfachen Art gesagt. Mit dieser Gesinnung widmete er sein Werk nicht den Dynastien auf Erden, nicht dem preußischen Herrgott im Himmel, sondern dem deutschen Volke als dem Mitglied der großen europäischen Familie, das zwischen Ost und West, zwischen Nord und Süd vorurteilslos empfangend, reich wiedergebend, nicht nur geographisch im Herzen unseres geprüften Weltteils wohnt.

> Noch immer bist du nicht entbunden, und die Last
> des ungeborenen Gottessohnes trägst du noch.
> Noch nicht geboren ist Europens Friedensfürst,
> nicht der Erlöser, ob man viele Tempel auch
> ihm schon geweiht: wer anders sagt, spricht lügenhaft.
> Denn wäre dieser Sohn des höchsten Gottes dort,
> wo sie ihm huldigen: Wie hätte Krampf und stille Wut
> und Krankheit weiter so der Mutter Leib versehrt
> und die schmerzbrüllende durch Stein und Dorn gehetzt.
> Nein, dieser Friedensfürst, dem sie lobsingen, er
> hat immer nur des Krieges wilden Brand entfacht.
> Und seine Diener sinnen solche Martern aus,
> wie sie kein Teufel je erdacht in Fleisch und Blut!
> Das graue Altertum kennt solche Qualen nicht.

Man war auf solche Töne nicht gefaßt, die heute schmerzlich prophetisch klingen, noch weniger auf eine Pythia, die

sie mit antiker Gemessenheit rhythmisiert, am wenigsten vielleicht auf die anspruchslose sogar leicht humoristische Form eines Puppenspiels, mit der Hauptmann der naheliegenden Gefahr eines offiziellen und banalen Pathos zu entgehen wünschte. Der Direktor seines Puppenspiels ist der liebe Gott als alter Magier und Sternengreis, der selbst sehr menschlich spricht und sehr menschlich mit sich sprechen läßt. Aber das Stück bekommt ein Glied zuviel, fast eine Prothese, wenn sich der Intendant des Welttheaters noch einen Hermes ähnlichen Regisseur hält, der die Puppen aus seinem Ranzen holt und mit manchen Erklärungen auf die Füße setzt. Dieser Philistiades, an dem schon der Name künstlich, kommt aus keiner vertrauten oder geläufigen Vorstellung, und da Hauptmann schon volkstümlich und primitiv sein wollte, so hätte ich mir in die Befugnisse des Intendanten und des Regisseurs wohl einen alten Guckkastenmann und Ausrufer von Moritaten hineindenken können.

Aus dem Ranzen wird Napoleon ausgepackt oder Admiral Nelson oder Marschall Vorwärts oder Turnvater Jahn, aber der Erklärer bleibt neben seinen Puppen stehen, so daß sie von ihren Drähten auch nicht scheinbar zu einer selbständigen dramatischen Existenz entlassen werden. Ein Festspiel kann schon seiner gelegentlichen Bestimmung nach kaum zu einem unabhängigen sich in sich selbst vollendenden Drama werden; was Hauptmann hier an historischen Figuren und Gruppenszenen gibt, sei es Revolution, Konsulat, Empire, Jena, Moskau oder Leipzig und dann die um Scharnhorst und Gneisenau, um Fichte, Stein und Kleist, das wirkt alles halb episch oder wie eine Illustration, die die vorausgehenden Erklärungen des Philistiades oder

der Pythia oder sonstiger etwas absichtlich bemühter Sprecher noch einmal versinnlicht.

Das Wesentliche eines Festspiels wird aber notwendig der Festzug sein müssen; das Bekenntnis des Dichters ruht nicht nur im Text, der zuweilen über die Macht eines Librettos nicht hinaus kann, sondern vor allem in den Visionen, die die Kunst des Regisseurs mit allen Schwesterkünsten des Theaters herausfordern, und die sich in unserem Fall auf die ausgreifende Phantasie von Max Reinhardt verlassen sollten. Als die Franzosen im Jahre 1900 zu ihrer Weltausstellung einluden, gaben sie als Festspiel Edmond Rostands Aiglon. Es war wieder, wie schon ein französischer Kritiker von seinem Cyrano gesagt hat, eine Fanfare von roten Hosen. Die deutsche Literatur ist durch die Brunst der Gloire am wenigsten entzündet worden, auch nicht von Heinrich von Kleist, dem Rousseauschwärmer, der aus Schmerz, Gram, Verzweiflung, auch nicht von dem richtig verstandenen Wildenbruch, der noch nach unserer politischen Einigung aus der Sorge um unsere innere Einheit dichtete. Gerhart Hauptmann hat in seinem Festzug gerade die Soldaten nicht auftreten lassen, nachdem sie rühmlich ihre Pflicht getan haben, um allerdings diejenigen Kreise zu enttäuschen, die sich für eine Apotheose nichts anderes als eine Parade vorzustellen gewöhnt waren. Seine Festivitas, es ist die Goethes und Schillers, schmückt sich mit den bekränzten Werkzeugen der Handwerker, mit Fruchtkörben und Getreidegarben, die von schönen Frauen und Landmädchen getragen werden; sein Festzug endet allerdings in einer Parade, aber in der des Geistes, mit einer Defiliercour, aber von Künstlern, Dichtern, Forschern, Philosophen und Erfindern aller Völker und Zeitalter.

Der Festzug wird auch keinem Fürsten sondern Athene-Deutschland dargebracht. Nicht der hochbusigen Germania unserer Briefmarke sondern der schmerzenreichen alten Mutter, die ihre Söhne zum Kampfe für die Freiheit dahingab und die nun zur Pallas verjüngt, im Geiste wiedergeboren, die Lebenden und die Künftigen den Werken des Geistes, den Taten des Friedens weiht.

Die Tat des Friedens ist es, nicht die Tat des Kriegs.
Die Wohltat ist es, nimmermehr die Missetat!
Was anders aber ist des Krieges nackter Mord?
So ruf ich euch dann auf, ihr eines andren Krieges
Krieger! Ihr, nicht todbringend, lebenschaffende!
. . . . . .
Was trennt, ist Irrtum, Irrtum, der allein den Haß
entfesselt, ist Unwissenheit, ist nackte Not
des Hungers! Nicht was Göttliches im Menschen wohnt.
Denn dieses Göttliche ist Eros! Eros ist
der Schaffende, der Schöpfer! Alles was da lebt,
ist Eros, ward aus Eros, wird in ihm und zeugt
ihn neu. Und Eros zeugt sie immer neu, die Welt!
. . . . . .
Und darum laßt uns Eros feiern! Darum gilt
der fleischgewordenen Liebe dieses Fest, die sich
auswirkt im Geist! — — —

Man könnte hier ein kritisches Bedenken anheften, wie Eros, wenn auch aus antiker zu christlicher Vorstellung hinüberwachsend, in ein deutsches Puppenspiel hineinkommt, das sonst den Hans Sachsschen Knittelvers braucht, das mit der mutwilligen Laune und Familiarität des jungen Goethe zu wetteifern sucht. Und das gewiß eine unmittelbare rein gefühlsmäßige Antwort der versammelten Menge hervorrufen möchte, die nicht Publikum der Oberstufe, sondern Volk aller Schichten sein soll. Es wird noch schwer ein Festspiel denkbar sein, das sich nicht von einer Konstruktion überkommener Bildungselemente tragen

läßt, das nicht eines etwas allegorisch posaunenden Herolds bedarf. Aber auf die Gesinnung und auf das Vermächtnis des größten und deutschesten Dichters unserer Tage werden wir als auf ein unanfechtbares Dokument hinweisen können. Die Prophetie, die nur auf weite Sicht ins Religiöse eingeschränkt scheint, hat sich für unsere Zeiten längst in das dichterische Ingenium hinübergepflanzt.

Der Verfasser dieses Festspiels, der „Spielverderber" im wilhelminischen Deutschland, dem nun sein Spiel verdorben wurde, hatte sein Ohr an die Muttererde gelegt, hatte das weltgeschichtliche Erdbeben von weitem kommen gefühlt. Der Privatmann Gerhart Hauptmann wurde wie wir alle vom Weltkrieg überrascht. Die Haltung Goethes während der Freiheitskriege, dieser Einzige hatte das Vorrecht in Jahrtausenden zu denken, war im geeinten Deutschland nicht mehr möglich:

> Denn für den Schmerz, den wir empfunden,
> Seid ihr auch größer als ich bin.

Gerhart Hauptmann hat sich keinem Schmerze versagt; er brauchte nicht als Epimenedes zu erwachen. Hauptmann gab zwei Söhne in den Krieg, er sandte Fritz von Unruh ein Reiterlied, er sah rein gefühlsmäßig, ohne diplomatische Dokumente, ohne die Stunden von Mobilmachung und Kriegserklärung nachrechnen zu müssen, den Krieg als einen Verteidigungskrieg nach langer politischer Umklammerung an. Als die Vertreter des Geistes auf allen Seiten noch nachträglich mobilisierten, als Romain Rolland im Namen Europas von einem „seiner erlauchtesten Streiter" Rechenschaft forderte, ob er Enkel Attilas oder Goethes sein wollte, verbat sich Hauptmann mit der gebotenen Entschiedenheit gegen den noch schlecht Unter-

richteten „die ekelhaften und läppischen Werwolfsgeschichten", mit denen die gegnerische Lügenpresse unsere Soldaten bewußt und erfinderisch bekämpfte. Wir sind ein eminent friedliches Volk, sagte der Dichter in einem andern Manifest, wir haben jede fruchtbare Anregung der Weltliteratur, der Weltkunst mit einer einzigen Vorurteilslosigkeit empfangen, und die Idee des Weltbürgertums hat nirgends tiefere Wurzeln als in Deutschland geschlagen. Gerade ein Hauptmann, der wie kein anderer Dichter aus der Muttererde genommen ist, der seine Geschöpfe friedlich, kindhaft, unschuldig aus dieser Erde hervorzulocken wußte, konnte sich auf die eigene Erfahrung und Sicherheit berufen, daß das Stärkste im Nationalen auch das Stärkste im allgemein Menschlichen ist. Hauptmann hoffte auf eine große Zeit, nicht der Waffen, nicht der äußeren Macht, nicht der Bereicherung, sondern einer Wiedergeburt in Freiheit und Brüderlichkeit, wenn wir aus dieser lebenbedrohenden Prüfung würdig hervorgehen sollten. Dieser Dichter hatte nichts zurückzunehmen, galt doch sein ganzes Werk, keinem Machtgedanken schmeichelnd, kein anderes Gericht als das der Armen und Niedrigen anerkennend, einer dauernden Wiedergeburt aus einer Gesinnung, die man trotz aller Diesseitigkeit, Naturnähe und Erdfrömmigkeit als evangelisch bezeichnen muß. „Von sonnigen Energien getragen," so heißt es in der Gedenkrede auf Richard Dehmel, mit dem er ungefähr zur gleichen Weltstunde in dieses schöne Reich verantwortlicher Geistigkeit eintrat, „den nationalen Gewinnst in allen Pulsen fühlend wandten wir uns dem allgemein Menschlichen zu, in dem die Gegensätze der Nationen verschwanden und von jeher verschwunden sind. Und getragen von jener sonnigen

Welle von Energien wurden wir im rein Menschlichen stark . . ."

Hauptmann hat den Krieg nicht verschlafen, er erlebte ihn während der Jahre der apokalyptischen Heimsuchung mit seinem Volke, mit der Menschheit. Und wo sollte er anders gewesen sein, der mitleidende Dichter, der Sohn unserer Erde? Und wo sollten wir nach der Zertrümmerung und Zerstückelung andere Heimat, andere Geborgenheit finden als in unseren Schaffenden? Wo anders die neuen alten Lebenskräfte, die unterirdischen unter allem Menschenwerk, zu denen keine Zerstörung und Zerstörtheit hinabreicht? Wir müssen es Gerhart Hauptmann danken, daß er tiefer liebend, tiefer leidend als irgendeiner sein Herz zusammengehalten, daß er den Krieg überstanden und sich uns für die Zeit der Läuterung, für eine neue Bestimmung und geschichtliche Würde aufbewahrt hat. Der Dichter ist kein Sprachrohr und nicht einmal ein Herold; gerade wenn er nicht von heute sondern von immer ist, wird er nur antworten können, wann ihm die Stunde schlägt, wie lange auch unsere bange Frage zu warten hätte. Es ist leicht zu verstehen, daß der Dichter im Anfang des Krieges, wenn ihm nicht gelegentliche Äußerungen abgenötigt wurden, in einer tiefen Bedrücktheit und Verzagtheit verstummte, daß er dann eine schwere Hemmung zu überwinden, vielleicht auch eine lebensgefährliche Lähmung zu überstehen hatte, um überhaupt die Sprache wiederzufinden, um sich seiner Schöpferkraft und ihrer unveräußerlichen Rechte neu bewußt zu werden.

Gerhart Hauptmann hat während des Krieges und kurz danach drei Dramen herausgegeben, die „Winterballade", den „Weißen Heiland" und „Indipohdi". Das erste scheint

nur angeeignet, die beiden anderen sind mit dem eigenen Blut geschrieben als Zeugnisse einer tiefen Verzweiflung an der Menschheit, am Christentum, und einer Weltmüdigkeit, die sich zum Abschied rüstet, die Mörikes sanftes Verzagen „Welt, o Welt, o laß mich sein" schmerzlicher, ingrimmiger und fast mit einem Fluche nachspricht. Wie kam der Dichter dazu, Selma Lagerlöfs Erzählung „Herrn Arnes Schatz" zu seiner „Winterballade" (1917) zu dramatisieren? Wahrscheinlich weil seine Quellen noch verschüttet schienen, weil er die Anregung einer fremden für sich bestehenden Vorlage brauchte, um die noch zitternde Hand wieder ans Schreiben zu gewöhnen. Wer je mit einer Feder umgegangen ist, kennt diesen Widerstand nach einer auferlegten Brachzeit, nach einer Krankheit, nach einer Verstörtheit, nach der dumpfen Belastung durch das vernichtende Gefühl der Zwecklosigkeit.

Selma Lagerlöfs schöne Erzählung, wie Hauptmann sagt, hat seine Dichtung angeregt. „Herrn Arnes Schatz" ist wahrscheinlich der schwedischen Dichterin schönste Erzählung mit ihrer balladenhaft gehaltenen Stimmung, mit der Gelassenheit einer alten Chronik, mit dem guten Gewissen einer volkstümlichen Überlieferung, für die sich schon Generationen einfacher gläubiger Gemüter verbürgt zu haben scheinen. „Zur Zeit als König Friedrich II. von Dänemark Bohuslan regierte, wohnte in Marstrand ein armer Fischkrämer, der Torarin hieß. Er war ein schwacher und geringer Mann . . ." Es wird einer dramatischen Bearbeitung — man denke sie etwa auf Jacobsens Frau Marie Grubbe angewandt — schon schwer genug sein, den primitiven Ton, den Reiz der zeitlichen Entlegenheit nachzuschaffen und dieselbe Dichtung für die Vergegen-

wärtigung und Versinnlichung der Bühne aus einer in Märchen denkenden Gemütswelt noch einmal herauszuheben. Der Dramatiker muß auf manche stimmunggebende Mittel der Erzählung, namentlich die des lyrischen Auftaktes, der halben oder aufschiebenden Mitteilung, der rückwärts gewandten Klärung verzichten, wie er auch nicht die Märchenfreiheit hat, die Toten anzurufen und ihre Rache an einer furchtbaren Freveltat selbst besorgen zu lassen.

Der gewaltige und reiche Pfarrer Herr Arne ist mit allen den Seinen von drei schottischen Kriegsmännern ermordet worden; nur die kleine Milchschwester seiner Enkelin entkam dem Gemetzel und der angestifteten Feuersbrunst. Diese Tat wird von der Lagerlöf nie auf einmal und nie in zusammenhängender Feststellung erzählt. Wir ahnen etwas Furchtbares aus der Seele des armen und geringen Torarin, der bei Arne einkehrend zu seinem von der Bühne auch nicht zugelassenen Hunde spricht. Wir fürchten schon etwas Bestimmteres aus der dreimaligen Frage von Arnes alter einfältiger Hausmutter: Warum schleifen sie Messer auf Branehög? Die sich im Jambenfluß des Dramatikers verlieren und von ihrer balladesken Formelhaftigkeit einbüßen würde. Wir werden, da die Gerichte versagen, mit den Ahnungen Torarins immer wieder um die Tat herumgeführt und schließlich in sie hinein durch die allmählich wieder zum Bewußtsein erwachende kleine Elsalil, die das Herz Sir Archies, des Hauptmanns aus großem, schottischem Hause, gewinnt. Seinem Verlangen, zu lieben, zu sühnen, an ihr gutzumachen, ihrem Schwanken zwischen Rache und Liebe mag die tatsächlichere Kunst des Dramatikers gewachsen sein und auch ihrem Opfertode, wenn der

verfolgte Krieger sie wie einen Schild vor sich her trägt, bis sie der Rache des toten Schwesterleins eingedenk, die Lanze eines Verfolgers in die eigene Brust senkt. Aber der Dramatiker muß zusammenfassen, wo die Märchenerzählerin hingehalten und aufgelöst hat; er muß Tag und Licht geben, wo sie aus der Dämmerung modelliert, und er muß die Toten fernhalten, den Schatten der gemordeten Jungfrau, der vampyrisch hinter Sir Archie herschleicht, wie die Gespenster des Herrn Arne und all der Opfer, die weiter durch die Träume Torarins gehen und die nach altem Märchenrecht ihren Gerichtstag halten. Bis der stolze Sir Archie mit seinen drei verbrecherischen Genossen durch den Geringsten und Schwächsten gefällt wird. Der Dramatiker kann auch kaum in dem Grade die Natur beleidigt, grollend, endlich entsühnt mitspielen lassen, da in dem merkwürdigen Winter dieser Untat das offene Meer zufror und alle Schiffe gefangenhielt, bis der tote Arne sein Recht hatte.

Gerhart Hauptmann hat aus Grillparzers „Kloster von Sendomir" ein höchst dankbares Theaterstück gemacht, aber die Ehebruchsaffäre der Elga bot ihm trotz dem Rahmen eines Traumes eine geschlossenere, sensationellere, vor allem diesseitigere Handlung als der Gerichtstag der toten Familie Arne und die vampyrhafte Buhlschaft der von Archie ermordeten Enkelin, die sich obendrein durch ihre Milchschwester Elsalil vertreten läßt. Wenn Hauptmann auch auf eine Akteinteilung verzichtete, um seine Szenenfolge in einem balladenartigen Fließen zu halten, sein Drama braucht doch einen derberen Knochenbau und eine muskulösere Gliederung. Die drei wilden Gesellen werden uns vor dem Verbrechen vorgestellt, sie

erledigen den Mord vor unseren Augen, nach dem sich Sir Archie gleich mit seinen Gewissensbissen auszustatten hat, die ihn zur konflikthaltigen tragischen Figur und zum tragenden Pfeiler des Dramas bestimmen. Wird die Erzählung wie unwillkürlich von geheimnisvollen unirdischen Mächten belebt, so bekommt das Drama zwei Augen, die vorwärtssehen und auf den Weg achten müssen. Statt einer Balladenseele einen Kopf, in den auch ein bewußterer Verstand mit der Fähigkeit begrifflicher Rechnungslegung gehört.

Es ist merkwürdig, daß Gerhart Hauptmann, der Dichter des Hannele, der Versunkenen Glocke und der Pippa die Ballade rationalisiert hat, indem er für den toten Herrn Arne, der seine Sache selbst führt, einen Sohn und Erben seiner Stärke neu einsetzt. Dieser von Hauptmann erfundene Pfarrer Arnesohn geht vor Gericht als wilder Kläger, er hadert mit Elsalil, die aus ihrer Stummheit nicht zu erwecken, von ihm nicht zu brauchen ist, die sogar die rettenden Hochländer herbeiruft, da Arnesohn ihren Obersten in der Schenke zu Marstrand gestellt hat. Wahrscheinlich aus technischen Gründen hat sich Hauptmann den immerhin darstellbaren Opfertod der Elsalil entgehen lassen, die Sir Archie in einer der schönsten Szenen der Lagerlöf über das Eis zu dem rettenden Schiffe trägt; er sah nicht, daß sie tot ist. Hauptmanns beide Widersacher treffen sich dort zu einem nicht sehr wahrscheinlichen und etwas künstlich aufgesparten Waffengang. Sir Archie langt wahnsinnig bei dem Schiffe an, er hat den Vampyr auf der Flucht getötet, der Elsalil oder Berghild oder beide war, und der hat ihn mit einem kleinen Biß vergiftet. Wir müssen da fast an den unwürdigen Templer in Walter Scotts „Ivanhoe“ denken,

den sein schlechtes Gewissen, nicht die Lanze des Gegners in den Staub wirft. Sir Archie weigert sich der Rettung durch die Freunde, er sagt nein zu seinem verfluchten Leben, das er selbst richtet. Pfarrer Arnesohn braucht seine Bauernwaffe nicht mehr, der Christ hat dieses Nein, diese mystische Stillegung des Willens zum Leben verstanden.

Es galt dem Schicksal, galt dem Leben, galt
dem nächsten Atemzug, dem nächsten Herzschlag.
Und alles stand im Augenblicke still,
als sich dies ungeheure „Nein" gebar
in eines Menschen Seele. Amen, Amen, Amen!

Hier liegt ein Überwinder . . . ein
Entsühnter, Freunde! und wo ist mein Feind?!

Die Verwendung des Arnesohn, die zwei Gegner gleichen Maßes in Kampfstellung bringt, hat ganz besonders das Märchentum der Lagerlöfschen Erzählung verweltlicht, die im Sagenhaften, in der Ahnung, in den dumpfen, geduldigen, unnachgiebigen Gefühlsansprüchen der Einfachen und Geringen wurzelt. Und wenn ihr auch die ganze Erfindung allein gehören mag, die Lagerlöf hat eine alte Geschichte wieder- oder weitererzählt, die sich zur Zeit zutrug, da König Friedrich II. von Dänemark Bohuslan regierte, und die von einem Torarin zum anderen überliefert den Edelrost des Alters angesetzt haben mag. Dagegen scheint das Drama gerade in seiner zweckmäßigeren Gliederung etwas messinghell und blankgeputzt von ethischer Reflexion. Kann man überhaupt irgendwelche „Kraniche des Ibykus" oder „Die Sonne bringt es an den Tag" dramatisieren? Märchen und Sagen haben ihre immanente Gerechtigkeit, nur daß diese sich nicht wie im Drama durch zweckmäßig handelnde Personen zu exponieren braucht,

nur daß sie sich kindlich und wundersüchtig schon mit Gottes kleinstem Finger begnügt. Hauptmanns Dramatisierung nennt sich Winterballade, aber gerade Pfarrer Arnesohn ist kaum eine Balladenfigur mehr, trotz altem Wikingerblut uns zu angenähert, zu denkerisch und schließlich zu ethisch, um nicht über die Märchendämmerung oder das seelische Zwischenreich, um nicht über den heidnischen Geisterzug der ungesühnt über ihrem Grabe Schwebenden hinauszusehen. Mit seinen letzten verstehenden Worten bekommt Hauptmanns Drama ein christliches Gesicht. Aber da es auf der Höhe des Krieges, nach dreijährigem Völkerringen oder Völkerbluten abgeschlossen wurde, sprang wohl das Wort Wo ist mein Feind? aus dem Herzen des wahren Dichters, der immer der wahre Friedensbringer ist.

In Gerhart Hauptmanns autobiographischen Aufzeichnungen steht ein wundervolles Wort von der Utopie, die in jedes Menschen Inneren entsteht und die so natürlich in ihm wächst wie das Haar auf seinem Haupte. Ein jedes hat halt a Sehnsucht, —sagt auch der Kindlichste, der Demütigste von seinen Webern. Hauptmann wäre kein deutscher Dichter und überhaupt kein Deutscher, wenn er nicht zugleich die Schollenhaftigkeit und den Trieb in die Ferne von Ländern und Zeiten hätte, jenen Trieb, den sich Ibsen, der größte Ökonom der Dramatik nach der blendenden Ausschweifung des Peer Gynt und nach der großartigen Inszenierung des Apostata verbot, um sich, ein für allemal entschieden, in die Problematik des Häuslichen und Bürgerlichen einzuschränken. Ibsen kehrte mit dem genauen Bewußtsein seiner Bestimmung zum Norden zurück; in Hauptmanns Geist und Werk hat sich der Süden immer

mehr ausgebreitet, und wenn die vielen Pläne, die ihn abwechselnd beschäftigen, zur erwünschten Ausführung geraten sollten, so werden wir ihm auf merkwürdigen Entdeckungszügen folgen können nach fernen Inseln, die er allein besiedelt, die er seiner Sehnsucht, wahrscheinlich auch seinen Ironien und bitteren Humoren gegen die Zivilisation unterwirft. Es ist die Verzweiflung an unserer Kultur, die Europamüdigkeit, die Auswandererstimmung vor der letzten unwiderruflichen Weltflucht, es ist die herbstliche Resignation des schaffensmüden Prospero, den nach der Auflösung, nach der Abdankung von der Persönlichkeit, von der eingebildeten Souveränität verlangt, an der die Fähigkeit des Leids die wahre Legitimität gewesen ist. Jeder Dichter, der dies und jenes gekonnt hat, wird in einem Augenblick aufhören wollen, Künstler zu sein oder der Tor seiner Zauberei, um eine Lehre zu hinterlassen, um ethisch zu wirken, um als Weiser Abschied zu nehmen.

In solcher Verfassung mag Hauptmann Heinrich Heines Bimini wiedergelesen haben, jenes wehmütige Scherzo eines Sterbenden, der sein Schiff, sein Zauberschiff zur letzten Fahrt über das blaue Märchenweltmeer Don-Quichotisch bewimpelt. Wir wissen auch, daß Hauptmann seit Jahren ein Drama Johann Orth plant, daß er mit dem verschollenen Prinzen aus altem Herrscherhause, der jede Verbindlichkeit, Tradition, Rang und Namen hinter sich ließ, nach einer unentdeckten Südseeinsel forscht, nach dem Exil der Freiheit, das nur durch eine unwiderrufliche Entsagungsurkunde erkauft wird. Heines närrischer Hidalgo hat unter allen Konquistadoren gefochten, um in der Neuen Welt nur neue Bestien und neue Weltkrankheiten zu finden.

Gold war jetzt das erste Wort,
das der Spanier sprach beim Eintritt
In des Indianers Hütte —
Erst nachher frug er nach Wasser.

Juan Ponce de Leon findet das gute Wasser, das alle Krankheiten und Leiden vergessen macht, aber es war ein sterbender Dichter, der es brauchte. Im Kriege ist das Sterben auch hinter der Front leichter geworden; mancher gab nach, weil er nicht mehr mitmachen konnte oder wollte. Hauptmann hat sich aufbewahrt und so hat er auch seine Utopie noch nicht gefunden, die den Schluß des Schlusses bringen muß. Als er etwa Bimini wieder las und sich auf den glitzernden Wellen dieser schaumleichten Trochäen über das blaue Märchenweltmeer schaukeln ließ, gelangte er nochmals in den Krieg, in Völkerringen und Völkerbluten, gelangte er in die mit Schwert und Kreuz grausam gläubige, in die von Blutrausch und Goldgier benommene Konquistadorenzeit. Ein großer Leser, mag er auch das Memoire von Fernando Cortez über die Eroberung Mexikos gelesen haben, von dem gerade gegen Ende des Krieges eine neue Übersetzung erschien.

Kein so ritterlicher Degen,
Auch von g'ringerm Heldensinn,
Doch ein Feldherr sondergleichen
War der Cortez, der Fernando!

So schätzt ihn Heines romantischer Hidalgo. Statt in Bimini landete Gerhart Hauptmann, vom Leben, also vom Leiden nicht entlassen, wieder unter den Menschen, wieder in dem Inferno von Krieg, Mord, Zerstörung, Fanatismus, und es muß uns natürlich scheinen, daß er sein Herz zu den Schwächeren, zu den Unterliegenden, zu den Leidenden trug. Zu den Menschen einer Sehnsucht vor

allem, die sich gerade durch ihren Glauben aufs grausamste an ihnen erfüllt; die im Zeitlichen unterliegen, um im Menschlichen zu siegen.

Sein Montezuma Kaiser von Mexiko erwartet den weißen Heiland und wird es selbst, indem er die Dornenkrone aller Schmerzen und Demütigungen empfängt. Hauptmann der Naturalist, der den Geschöpfen seiner Jugend gleichmäßig von seinem Blute gab und auch vor dem Geringsten seine Vaterschaft nicht verleugnete, ist in seinen späteren Werken mehr und mehr zum Bekenner geworden. Sein Fuhrmann Henschel etwa und auch sein Michael Kramer stehen im Drama noch auf derselben Erde gleichen Klimas und gleicher Vegetation mit den anderen Geschöpfen. Aber sein Kaiser Karl oder sein Armer Heinrich tragen das Drama allein, machen es in sich allein aus, sind Beklagte, Kläger und Richter in einer Person. Der „Arme Heinrich" könnte nicht auch „Ottegebe" heißen, selbst Griselda ist nicht die entscheidende Figur ihres Dramas, und die anderen müssen überhaupt mit einem geringeren Grade von Wirklichkeit beiseite oder zurückstehen. Dieser romantische Typus seiner nicht mehr so erdnahen, den Kopf höhertragenden Dramatik hat zugleich etwas Monologisches und Lyrisches bekommen. Die Entscheidungen werden ausgesprochen oder vorgetragen; es sind eigenste Selbstbesinnungen, Selbstbekennungen des Dichters in Flucht und Wiederkehr, es sind seine Rettungen, die er in Versen hinterläßt.

So müssen der Weiße Heiland (1920) und der ihm eng folgende Indipohdi vor allem als Dokumente von der Furchtbarkeit unserer Zeit in der schutzlosen Brust des Dichters gewürdigt werden. Diese beiden Dichtungen des

überwindenden Leids und der überwindenden Erkenntnis werden einmal als Taten der Entsühnung, als priesterliche Opferhandlungen gelten; das Wesentliche an ihnen ist die persönliche Haltung des Dichters. Hauptmann hat die Tragödie Montezumas, die er eine dramatische Phantasie nennt, in den Bimini-Trochäen geschrieben, jenem gewichtslos eilenden besonders lyrischen Versmaß, das in der längeren Erzählung leicht der Monotonie verfällt, das im Drama seinen Mangel an Ruhe, seiner geringen Fähigkeit der Gestaltung leicht erliegen kann. Für die Zwecke sachlicher Mitteilung und in dem Augenblick minderer Erhöhung des Ausdrucks verhüllt die Gleichmäßigkeit der trochäischen Zeile kaum eine etwas dünne und von keinem Knochenbau gefestigte Prosa.

> Vater, welch ein fürchterlicher
> Irrtum herrscht in deinem Innern.

Das ist kein Bild und kein Vers mehr. Um so besser nimmt dieser Rhythmus das direkte lyrischfließende Ichbekenntnis auf, und die Monologe des Montezuma stellen den inneren Gang nicht nur seiner Entwicklung sondern auch des Dramas so vollständig dar, daß man es aus ihnen allein fast zusammensetzen könnte.

> ... Nichts vermag ich. Und das heilige
> Gottesblut, das in mir rollt,
> wenn ich schlummre, wenn ich träume,
> stockt wie Blei am wachen Tag.
> Helft mir, helft mir: ich bin elend!
> Bin ein Bettler nur, kein Kaiser,
> und der Leichnam meines Selbst!
> In den Schoß und Kern der Sonne
> eingegangen, heimgenommen,
> ruh ich selig und bewußtlos
> nachts, in traumlos tiefem Schlaf,

oder wirke in die Träume,
schaffend mit der Lust der Gottheit.
Dann verbreit ich schöpferischen
Winkes Welten, wölbe Himmel,
schleudre, wie der Sämann Körner,
Sternensaaten in den Raum.
So ins Große, so ins Kleine
wünschend ohne Wunsch, mich wandelnd,
schalt ich über Weltalls Grenzen,
oder bilde diese Erde
frei zum Paradiese aus.
Täler, Ströme treten lautlos
aus dem Äther in ihr Dasein,
Inseln steigen, und ich bilde
glückbeschenkte Menschenvölker,
Vögel, Fisch und Wurm hinein . . .

Montezuma ist ein Einsamer, ein Träumer, ein armer Dekadent, trübsinniger Abkömmling eines hellen, blauäugigen Sonnengeschlechts, aber ein Sehnsüchtiger, Erlösungsbedürftiger, der an eine alte Botschaft vom weißen Heiland glaubt und den Friedensbringer, den liebevollen Hirten zu sehen gefaßt ist. Allein unter den Kriegern, die gegen die gewaltigen weißen Eindringlinge fechten wollen, allein unter den Priestern, die nur mit Menschenopfern entgegnen, vermag sich Montezuma den Heiland vorzustellen, weil er auch ein Stück Dichter und Künstler ist. Und gerade mit dieser seherischen Kraft, die nur das nahe Wirkliche nicht mehr sieht, liefert er sich als schwer Enttäuschbarer den Spaniern aus, neigt er sich vor Cortez wie vor dem ersehnten Bruder. Seine Seele scheint gewoben aus des Mondes kühlem Lichte, — sagt der einzige Spanier und Christ, der ihn nicht ohne ehrfürchtige Erschütterung versteht.

Das eigentliche Drama schreitet nur im Innern des leidenden Helden von der sehnsüchtigen Erwartung bis zur

Enttäuschung und Verzweiflung fort. Aber Hauptmann hat es von der Masse des Stofflichen, die ihm die Geschichte auflud, anderers eits nicht entlasten können. So ist es seiner äußeren Erscheinung nach im wesentlichen die Chronik der Eroberung Mexikos, der furchtbaren Prouessen einer wilden Soldateska, wie Heine sagt, die obendrein für Gott und die Kirche verübt werden. Die Konquistadoren, auch Cortez selbst, nähren sich nicht vom eigentlich Hauptmannschen Blut, sie bleiben rein tatsächlich, von der Geschichte geliefert, und können deshalb auch kein Schicksal haben. Nur Montezuma ist symbolische Figur, aus des Dichters Lebenssaft gewachsen und ihm von der Wurzel an zugehörig. Als historisches Drama wenn auch wider Willen leidet der Weiße Heiland an gewissen Verfallserscheinungen der alternden Gattung, vor allem an inneren Unmöglichkeiten, wenn Gegner höchst verschiedener Rasse, Kultur und Sprache aufeinanderstoßen. Es wirkt schon etwas bänglich, wenn die Spanier, — die Naivität ging an unser historisches Bewußtsein verloren, für ihren Verkehr mit den Indianern eine an sich kaum bedeutsame Dolmetscherin brauchen, die wiederum in den späteren Akten entbehrlich zu werden scheint. Dramatisch gegeneinander aufgestellte Figuren müssen schließlich doch irgendwie von einem Vater oder von einer Mutter stammen, müssen sich trotz den schwersten Gegensätzen an eine vergessene, ehedem gemeinsame Sprache erinnern wollen.

Auf der einen Seite die Spanier mit den unbekannten Schrecken der Pferde und Feuerwaffen, erobernd, mordend, raubend, auf der andern die Mexikaner in ihrer Verteidigung, im Stich gelassen von dem träumenden Könige; — das sind wohl Fakten, aber weniger die Glieder einer

Handlung, die von demselben in sich gespaltenen Willen gegeneinander bewegt werden. So reißen die einzelnen Szenen meistens ab, bevor sie einen im dramatischen Sinn unwiderruflichen Schritt getan haben, und sie können sich in ihrer chronikartigen Gleichmäßigkeit und Gleichbetontheit auch nicht zu Akten zusammenfassen. Trotz den feindseligen Verhandlungen, trotz Kämpfen, Überfällen, Belagerungen geraten die beiden Parteien vielleicht nur einmal in dieselbe sofort gemeinsame und heißere Temperatur, wenn die Spanier gegen den Hauptaltar des Allerheiligsten im Tempel der Mexikaner eindringen und der Oberpriester ihnen ein Kreuz mit der mexikanischen Schmerzensmutter entgegenhält, die auch ein Kind auf dem Arme trägt. Diese Szene schließt mit einer furchtbaren Ironie, da die Spanier statt der höheren Wahrheit ein Wunder begrüßen, n u r ein Wunder, das sie zu frischem Bekehren und gottgefälligem Morden neu ermutigt.

Montezuma selbst bleibt auch als dramatische Figur ein Einsamer, aber seine Passion gibt dem Werke die menschliche Schönheit. Nicht unabsichtlich aber auch nicht unwürdig führt ihn Hauptmann auf einem Golgathaweg zu den letzten Stationen der Gefangennahme, der Geißelung und Verhöhnung durch die Kriegsknechte, nähert ihn mehr und mehr dem höchsten Vorbild des Menschensohnes, ohne die Besonderheit des exotischen Kaisers anzutasten, der als Sterbender sein neues Reich, nicht mehr von dieser Welt gewinnt.

> ... Und der Kaiser Montezuma
> schwebt auf einer goldnen Barke
> über blaue Weltgewässer.
> Hinter ihm in goldnen Barken
> seine sieben Königinnen,

seine Söhne, seine Töchter,
seine Fürsten, seine Krieger,
seine Jäger, seine Priester
und sein ganzes Gottesvolk.
Oh, wie schön ist dieser König,
oh, wie groß ist dieser Kaiser,
oh, wie herrlich, oh, wie göttlich
wie glückselig und doch wieder
wie unendlich schmerzensreich! ...

Hauptmanns dramatische Phantasie hätte mit dieser schönen Vision des Sterbenden, des sich Auflösenden, sich Erlösenden sanft verschweben können. Aber die Christen, die diese Seele retten wollen, zerren ihn noch einmal ins Bewußtsein zurück. Die Welt erlaubt ihm nicht einmal, sie in der Ekstase des Martyriums zu verlassen. Indem sich der Wundenreiche, der Gemarterte und Verhöhnte beim letzten Anblick seiner Peiniger alle Verbände abreißt, verströmt er sein Blut noch mit einer Verwünschung gegen das Raubgesindel, gegen das Gezücht, das unserer Muttererde Antlitz mit dem Unrat seiner Greuel so frech entehrt.

... Raubgesindel! Fort! Vertilgt das
Ungeziefer von der Erde!
Legt Giftbrocken! Grabet Gruben!
Stellet Fallen! Leget Schlingen!
Überschleicht sie, wenn sie schlafen,
mordet, mordet ohne Gnade
dies Gezücht, das unsrer Mutter
Erde Antlitz mit dem Unrat
seiner Greuel frech entehrt.
Fort die Binden, laßt mich, laßt mich! ...

Es war wohl Hauptmann, es war wohl dem friedlichsten aller Dichter nicht möglich, anders als mit Haß gegen den Haß, mit einer Kriegserklärung gegen den Krieg zu schließen. Gesammeltes Leid, Demütigung des Mensch-

lichen, rote Scham über unser Christentum verlangte nach diesem Ausbruch, da auch seine Wunden noch bluteten.

Als Gerhart Hauptmann sein Bimini suchte, verschlug ihn der Sturm, der in der Welt und in ihm noch raste, wieder unter die Menschen, und wie einer, der den Blick noch nicht abkehren kann, den die Welt noch nicht sein läßt, bot er sich zum Zeugen eines der großen historischen Verbrechen, die das mit seinen Göttern unterliegende Volk stumm, die das siegreiche beredt und selbstbewußt gemacht haben. Gegen die dokumentierte Überlieferung hat sich Hauptmann die nötige dichterische Freiheit schon dadurch gewahrt, daß er die für Gott und die Kirche verrichteten Heldentaten nicht von seiten derer ansah, die sie aufschrieben und sich brünstigen Glaubens obendrein im Himmel gutschreiben ließen. Aber durch die Last des Chronikalischen, die da abzutragen war, kann der Weiße Heiland immer noch als eine Art historischen Dramas aufgefaßt werden. Wie tief Hauptmann auch in Montezumas des Leidensmannes Passionsgeschichte den Sinn dieses furchtbaren Abenteuers hineinsenkt, und wie entschieden auch unsèr Ohr diesem Herzschlag des Dramas im Lesen gehören mag, gerade die Versinnlichung durch die Bühne wird es nicht vermeiden können, die äußeren Gegensätze zwischen zwei Rassen und zwei Kulturen hervorzuheben und die wehmütige Stille der dramatischen Phantasie mit Kriegsruf und Waffenlärm zu übertönen.

Als Gerhart Hauptmann ein Jahr darauf das dramatische Gedicht „Indipohdi“ (Niemand weiß es) folgen ließ, suchte er wohl weiterfliehend wieder die endliche Stille, das wahre Bimini, und er benahm sich wie einer, der sein letztes Drama zu schreiben hat, um nur noch eine

Friedensbotschaft zu hinterlassen. In dieser Gemütsverfassung hat er dem Träger seines letzten Dramas den Namen von Shakespeares letztem Helden Prospero gegeben. Auch der „Sturm" war eine utopische Elegie, aber sie stammte aus einer Zeit, da noch unbekannte Inseln, jungfräuliche Welten aus dem Meere auftauchten, allerdings um nach Anwendung der nötigen Waffengewalt von einem neuen nordischen Eroberergeschlecht der jungfräulichen Königin zu Füßen gelegt zu werden. Auf dieser Geisterinsel träumt der alte erprobte Staatsmann Gonzalo von einem wiedergewonnenen Paradies, in dem es keine Gewalt, keinen Verrat, keinen Betrug, keinen Dienst und keine Gemarkung gibt, in dem der alte Fluch vergessen ist, mit dem der Mensch aus dem Paradiese vertrieben wurde. Aber auch die Weichheit des Abschieds machte Shakespeare nicht wehmütig; er läßt den alten Staatsmann gerade im Augenblick träumen, da Verräterdolche gegen seinen Herrn gezückt werden. Shakespeares Spiel bleibt ein Spiel und seine Zauberinsel ein Märchen, das glücklich gerettete junge hoffende Menschen hinter sich lassen. Sie kehren ins Menschenland zurück und selbst Prospero verlangt es wieder nach seinem Reiche, wenn auch nur nach dem Grabe in seiner Erde, das ihm Kinder und Enkel schmücken sollen.

Den modernen Dichter, der jenseitiger, der zugleich christlicher und pessimistischer denkt, verlangt es nach völliger Abdankung, nach Auflösung der Persönlichkeit, nach der Rückkehr in das Ein und All, das Hölderlins metaphysische Liebe sehnsüchtig verehrte. Und so ist dem Prospero Hauptmanns auch der Empedokles vorangegangen, der gegen das Göttliche sein letztes Gesetz erfüllt, nachdem er den Menschen in der Götter Namen Gesetze gegeben

hat. Auch dieser neue Prospero ist ein König im Exil, vertrieben von dem eigenen wilden Sohne, dann mit seiner Tochter an einer Südseeinsel gelandet, die gleich dem Volke Montezumas nach einer alten Botschaft auf neue weiße Götter wartet. Den alten Göttern galten die Menschenopfer, die nun von dem zu den Wilden verschlagenen weißen und weisen Manne aufgehalten werden. Es spielt also dieser Prospero auch die Rolle der Goetheschen Iphigenie; er findet eine Art Thoas an dem ihm ergebenen Oberpriester, der ihn wie einen Heiland verehrt, er findet an der Tochter des Priesters, nicht an der eigenen, die mild Verstehende, die Vertraute seiner Leiden, die als die echte Erbin seines Geistes das Göttliche in ihm erfühlt und die Sendung, die ihn aus der Welt herausführt, wenn sie der Welt verbleiben soll.

So steht dieses Gedicht Indipohdi, dem Hauptmann noch den anderen Titel „Das Opfer" hinzufügte, in seiner Gefühlslage, in seinem Bedürfnis der Entsühnung von allem Atridischen des Menschengeschlechts der Iphigenie nahe, wie es die Geschicke der an der fernen Insel Gescheiterten, der friedlichen, wie der kriegerischen, der gewissensvollen Gedankenmenschen wie der gewissenlosen Tatmenschen nach Shakespeares Sturm erneuert hat. Aber Hauptmanns Dichtung versagt sich den einen Vorteil der Anlehnung an einen geläufigen alten Mythus, wie sie andererseits nicht mit der shakespeareschen Unangefochtenheit eine wirkliche Zauberinsel mit den Ungeheuern und den guten Geistern des Märchens ersinnen darf. Unsere Zeit hat keinen Mythos, kann ungeheuerliche Schicksale der Volksgemeinschaft nicht in den vertrauten Anschauungen zugleich nationaler und religiöser Überlieferung darstellen. Der Faust war

noch eine Legende, aber Richard Wagners Walhall steht doch auf philosophischen Luftmauern. Der symbolisch schaffende Dichter friert in einem leeren Raum, den er allein zu erfüllen hat, und unsere Dramatik muß sich in jedem Fall ihr Klima und die dazugehörige Vegetation von neuem herstellen. Um wieviel mehr, wenn sie sich von der Scholle, wenn sie sich sogar von unserer Kulturwelt loslöst, um sich Voraussetzungen auf eigenste Verantwortung zu schaffen.

Dieser neue Prospero wird noch mehr als der geschichtlich beglaubigte Montezuma auf die Verständigung mit sich selbst angewiesen sein, während seine Insel der Dekoration, während sein exotisches Volk der Maskerade verfällt. Als das Stück in Dresden zuerst aufgeführt wurde, konnte sich die Aufmerksamkeit auf das Bekenntnis, auf den stillen Gang des inneren Dramas nur schwer gegen die Tomahawks und Kriegsrufe der Indianer behaupten, die für Prospero oder für seinen Sohn fechten, gegen das Sichtbare des Kampfes um die Krone, die von dem Vater verächtlich hingeworfen, von dem Sohne begierig aufgenommen wird. Gegen Spiele und Tänze der Indianer, gegen die Kultverrichtungen ihres Opferdienstes, die sich in ihrer erfinderischen Buntheit doch nicht mit der Würde beglaubigen können, die im alten, dichtbelaubten heiligen Hain von Kolchis gebietet.

Wir glauben auch nicht mehr an vertriebene Könige, wenigstens nicht an ihre Entrückung in ein poetisches Exil mit den unveräußerlichen Rechten des Gottesgnadentums. Allein nach innen gedeutet und aus dem Tatsächlichen ins Gedankliche gefiltert wird uns die Geschichte Prosperos wichtig, dem sein wilder Sohn Orrmann auch nach

märchenhafter Scheiterung folgt, gegen den er die noch wild gebliebenen Indianer, sogar die eigene Schwester in unbewußt blutschänderischem Verlangen aufruft, bis er den Vater erkennt. Es ist ein Anagnorismos von rein symbolischer Bedeutung wie zwischen Odysseus und Telemach. Der Sohn erkennt die Heiligkeit des Leids, die Gewissenlosigkeit jeder Tat, die einzige Schaffenskraft der Idee, die das Opfer des Selbst verlangt, weil sie jenseitig ist. Die Bewohner dieser Insel, ob sie sich der Überlegenheit des weißen Mannes ergeben, ob sie sich ihr sogar mit kanibalischer Primitivität widersetzen, umgeben diesen ideellen Konflikt recht exzentrisch und auch außerhalb unserer Gefühlssphäre, wie ja die Schilderung primitiver Rassen oder Kulturen sich bisher etwas höhnisch jedem Versuch widersetzt hat, der etwa über die Ansprüche von Coopers Lederstrumpf hinauszielte. Prinz Orrmann selbst und die wilden Kumpane seines Beutezuges, die mit ihm scheiterten, werden schon durch eine zugreifendere Charakteristik gepackt und beglaubigt. Aber ihre Geschicke, an sich selbst unselbständig, fließen doch nur in das des Prospero hinein oder lassen den Strom schwellen, der ihn aus dieser Welt hinausträgt. Prosperos Situation ist wohl erdacht oder aus alten Überlieferungen der Weltliteratur wieder zusammengesetzt, aber seine innere Verfassung ist durchaus erfühlt, die Verzweiflung und Selbsterlösung, die Tiefenlage, zu der des Dichters Seele heruntergedrückt wurde.

Allein wegen seiner Figur möchten wir dieses melancholische Bekenntnis nicht entbehren, diese Stimme De profundis, die nicht nach einem helfenden Gott ruft, diesen Triumph des Leids über die Welt der Not, des Zwanges, der Täuschung, und diese letzte Selbsthilfe durch Selbst-

auflösung. Du hast gesiegt, was du gelitten, —hieß es schon früher in dem von Gerhart Hauptmann aufgegebenen dramatischen Entwurf des Tyll Eulenspiegel. Im Augenblick, da Prospero von seiner indianischen Schülerin Tehura noch einen merkwürdig spät erotischen Abschied nimmt, da er aus ihren Armen im Nebel über dem feuerspeienden Berge verschwindet, trägt er statt seiner Krone, die er einmal ererbte und einmal gewann, nur noch eine Bettlerschale in den Händen. Dieser Epilog zu Hauptmanns dramatischem Schaffen, der aber wieder zu einem Prolog werden könnte, bedeutet, wenn auch ungewollt, eine völlige Synthese von Hölderlins Empedokles, den der Ätna aufnimmt, und Shakespeares letztem Helden, der seinen Stab zerbricht und seine grausen Zaubereien abschwört. Und wenigstens in der Figur seines neuen Prospero ist Hauptmann diese Verschmelzung in der Glut einer echten Temperamentshandlung gelungen.

> Mein Leben ward Magie. Ich ward zum Magier.
> Es lag bei mir, Gestalten aufzurufen,
> gastlich sie zu bewirten, oder sie
> mit einem Wink zu scheuchen in das Nichts.

Die ältesten Dichter waren Gesetzgeber, und die ältesten Gesetzgeber haben Verse auf eherne Tafeln geschrieben. Auf diese alte mythische Einheit kommt Hauptmann zurück, und der bekannten pathetischen Deklamation eines schwärmenden Lyrikers, daß der letzte Mensch der letzte Dichter sein wird, gibt er die Geltung und Würde eines höchst persönlichen und tragischen Erlebnisses. Welche Vermessenheit zu dichten, in der Schöpfung noch eine zweite Schöpfung, in der Täuschung noch eine Täuschung zu wollen! Was er webt, das weiß kein Weber. Oder das

will kein Weber, – scheint Hauptmann nach dem Bimini-Dichter zu sagen. Jeder hat einmal den Zaubermantel mit den furchtbaren Zeichen wieder abgelegt im Grauen über die Gewalt, die immer diesen zweiten Demiurgos überwältigt.

> Noch einmal in dem heiligen Augenblick
> des Abschieds, wo der mächtige Webstuhl noch
> dröhnt und mein Werk erschafft, was doch nicht mein ist,
> grüß ich dich, furchtbare und wundervolle Welt
> des Zaubers und der Täuschung. Du gebierst
> millionenfachen Fluch, wie Blumen auf
> glückseligen Wiesen, und ich habe sie
> jauchzend gepflückt und jubelnd mich gewälzt
> im Schmerzenstau, im Todesduft der Gräser.
> Und als mein immerwachsendes Geweb
> mich enger stets umstrickte und Gestalt,
> unzähliger Form, mich, der sie schuf, umdrang,
> da würgte mich mein eigener Zauber, drang
> mein Volk von Schatten grausam auf mich ein
> und legte mich, den Schöpfer, an die Folter ...

Indipohdi ist Hauptmanns zweite Passion nach dem Weißen Heiland, die des Denkenden nach der des Träumenden, die des Schaffenden nach der des Leidenden oder vielmehr die des Leides der Tat nach der Tat des Leides. Montezumas Königskrone wurde zur Dornenkrone. Prospero hat seine Krone niedergelegt und dafür die Bettlerschale eingetauscht, aus der eine blaue Flamme emporlodert. Und diese Darbietung des Selbst dürfte wohl die letzte und allein wirksame Magie sein. Der Weiße Heiland und Indipohdi sind gewissermaßen Vermächtniswerke, aber es ist nicht der Dichter, sondern es ist eine Dichtgattung, die die Welt hinter sich läßt, die sich nach einem unvergleichlichen Frühling, nach reichem sommerlichen Ausbruch in ihm auszuleben scheint.

Hauptmanns gesamtes dramatisches Werk, das in diesem herbstlichen Ausklingen mehr Welt meidet als Welt schafft, hat gerade in der Kriegszeit, die für uns noch nicht aufhören will, eine denkwürdige Auferstehung gefeiert. Eine Zeitlang stand unser Dichter im Schatten neben Ibsen, um dann die Sonnenseite zu gewinnen, nachdem wir aus dem Laboratorium des großen nordischen Magiers und Apothekers etwas lufthungrig und wärmebedürftig wieder entlassen worden waren. Hauptmann war nie ein Rechner, seine Dichtung hat nicht die Dialektik, die das Erlebnis in den Kühlraum des Gedankens hinaufführt; dafür hat sie das stärker pochende Herz. Wie det arbeet! sagte Max Liebermann in seinem treuen Berlinisch von den Einsamen Menschen. Wir haben dieses Werk und manches andere, das Hauptmann mit allen Fäserchen aus poetischer Muttererde ausgegraben hatte, in den letzten Jahren wiedergesehen, und sie schienen neue Wurzeln geschlagen zu haben. Nicht nur die verbreiteten volkstümlich gewordenen Stücke, sondern auch die der fragmentarischen Schönheiten, die sich nicht zu dem zweckvollsten dramatischen Körperbau ausgewachsen haben. Als die „Ratten" Anfang 1912 auf der Bühne zuerst erschienen, wurden sie nur für einen naturalistischen Spätling gehalten, für den Beweis einer Kunst der Milieuschilderung, den gerade Gerhart Hauptmann nicht mehr zu erbringen brauchte. Der Literatur war der Weg der Entwicklung vom Naturalismus als einem ewigen Wiederaufgang aufgegeben worden bis zu einer Höhenkunst, die sich neuromantisch oder symbolisch nannte und die nach früheren Mustern in einer neuen Klassizität des Stils gipfeln sollte. Als die „Ratten" nach zehn Jahren wieder in Berlin und an dem richtigen Platze der „Volks-

bühne“ erschienen, war ein ungeheuer verstärkter, das Publikum eisern umklammernder Eindruck festzustellen, wenn sich auch die beiden letzten Akte wieder etwas auseinanderzogen. Erst die gesteigerte Empfindlichkeit einer schwer erschütterten und geprüften Zeit erfühlte jetzt die Wucht, erahnte die symbolische Bedeutung eines mächtigen sozialen und politisch furchtbar ahnungsvollen dramatischen Freskos. Der Anspruch des Titels war nun gerechtfertigt. Wie manches andere hat auch dieses Stück nachgearbeitet, derweilen es eben ruhte oder derweilen man es etwas unbekümmert hatte ruhen lassen. Gerade als unsere Jugend, von dem Schlagwort Expressionismus geleitet, die Natur zu überspringen sich vermaß, als sie die diktatorische Gewalt des Subjekts, des gebieterischen Ich zur einzigen Souveränität und Substanz erheben wollte, hat allein das stille Walten einer süßen Naturkraft, hat allein eine unwiderlegbare, unzerlegbare Gemütsgewalt, die das höchst Persönliche zum Überpersönlichen erhebt, den ungeheuren Erschütterungen widerstanden, die unsere Fassungskraft zu sprengen drohten. Hauptmann war wieder unser menschlichster und sozialster Dichter, von keinem Ereignis überholt oder erschöpft, wie er auch als der nationalste anerkannt werden muß, weil er der volkhafteste ist. Große Dichtungen zeigen sich auch Mißverständnissen oder Willkürlichkeiten oder tendenziösen Auslegungen gewachsen. So hat man nach der Revolution aus den Webern, deren Stärke ihre Schwäche ist, fauststarke moderne Proletarier gemacht, die ihren Klassenstandpunkt haben und morgen die politische Herrschaft übernehmen werden. Die Weber waren eine Anklage in Permanenz gegen die Grausamkeit menschlicher Einrich-

tungen, ein mystischer Chor De profundis, weil der Ärmste, den es immer geben wird, unser Ankläger und Richter am Jüngsten Tage sein muß. Man nahm Hauptmanns Figuren das Lauschige, Kindhafte, das Koboldhafte ihrer schlesischen Eigenart, man nahm dem seelischen Gespinst die Zartheit, der tragischen Idylle die Anmut, um eine religiöse Grundstimmung in eine vorübergehende politische Wirkung umzusetzen. Aber die gewalttätigen Weber werden vorübergehen und die Gewaltlosen werden bleiben.

Manche Stimmen aus seinem Werk sind besser als früher gehört worden, weil sie erst auf eine furchtbare Bestätigung durch die Zeit der Not zu warten hatten. So ist gerade der Florian Geyer, dem der Dichter am tiefsten nachgetrauert hat, als ein prophetisches Werk wieder auferstanden, wenn sich auch der gewaltigere Bauernkrieg ihm nicht so rein aus der Studie ins Symbolische gelöst hat wie der kleine Weberaufstand. Als Bismarck noch lebte, kam der dunkle Held dieser deutschen Tragödie zugleich zu spät und zu früh. Der Florian Geyer vor Weinsberg lag, da nahm er die schwarze Fahn und sprach . . . Ballade von einem Helden, der eigentlich nichts tut, als daß er einen rohen Kriegsknecht niederschlägt, ein paar Reden hält, ein paar Kannen Wein trinkt, den Harnisch abwechselnd auf- und zuschnallt und nichts lenkt, nichts fördert als seinen ziemlich nutzlosen Untergang. Hatte der Verstand früher für ihn nichts übrig, so jetzt das Gefühl alles. Es zeigte sich, daß Magie in ihm ist, Dämonie der Liebenswürdigkeit, und selbst leidend waren wir nun bereiter, ihm unser Mitleid so gut wie einem Egmont zu schenken. Das Stück hatte sein Auge neu aufgeschlagen, uns mit einer neuen Stimme, mit einer tieferen Klage angerufen. Der deutschen Zwie-

tracht mitten ins Herz: dieses Wort wurde nun mit einer leidenschaftlichen Bewegung erwidert. Aber es war nicht allein die Gunst von dieser Zeiten Ungunst. Die Ballade vom Ritter, der sich zum Bauern macht, der Bruder Mensch werden will, ist noch melancholischer geworden als ein Lied vom Untergang, ein Preislied auf den Helden des Herzens ohne Tat, auf einen erschreckend unpolitischen Stimmungsmenschen, auf unseren unvergänglichen Bruder Michel mit seinem Besten, seinem Gefährlichsten, was auch unser Bestes und Gefährlichstes ist. Die Florian Geyer brauchen nicht mehr hoch zu Roß zu kommen, sie können auch auf einem Schreibstuhl reiten, aber wem von ihnen, wie dem fränkischen Ritter, ein brennend Recht durchs Herz fließt, der wird wieder seine Tumbheit geerbt haben oder die Waffenlosigkeit des würdig Vertrauenden und die Blöße für einen tückischen Bolzenschuß.

Unverführt von dem theatralischen Glanz der wilhelminischen Epoche — der echte Dichter bleibt immer Spielverderber — hat Gerhart Hauptmann die Heimsuchungen und Erschütterungen des Weltkrieges und der Weltnot vorher gefühlt. Als sie dann eintraten, hat Hauptmann die furchtbaren Begegnungen mit dem Schicksal in die exotischen Fresken seiner letzten Dramen verwebt, auf denen aber immer nur eine, nur seine Figur in der hieratischen Haltung eines Geopferten und Opfernden recht sichtbar wurde. Darin war Abschiedsstimmung, Weltflucht, utopische Sehnsucht, und diese Reihe scheint noch nicht abgeschlossen, da der Dichter ja noch dem Schicksal des verschollenen Prinzen, der ganz zu verschwinden wußte, zu symbolischer Ausdeutung nachdenkt. Das Drama, mit dem er sich in seinem Frühling die grüne Wirklichkeit zu eigen

machte, das ihm aus der heimatlichen Scholle so lieblich wie ernst aufblühte, wird ihm vielleicht immer mehr zu einem Abgesang, zu einer stillen nach dem jenseitigen Reiche schwebenden Melodie werden. Aber auf einer erhöhten Stufe wird der Dichter erwiesenen Könnens zu einem Weisen, dem jede Form recht ist und der jede braucht, um der leidenden Menschheit, die er so wenig wie sich selbst im Stich lassen kann, Richtung und Aussicht zu hinterlassen. Der große befruchtende Strom teilt die Überlast seiner warmen Woge in ein vielarmiges Delta, bevor er sich ins Meer ergießt. Wer je die Gunst gastlicher Tage in Hauptmanns Haus Wiesenstein über Agnetendorf genoß, der wird sich auf die großen Manuskriptenschränke verlassen, die der Dichter nur zögernd öffnet, hier auf alte Pläne weisend, die ihm nach dem Kriege wiederkamen, dort auf neue, die ihm gerade Krieg und Revolution eingebracht haben. Der wird nicht ohne die fröhliche Sicherheit fortgehen, daß dieser Schaffende von der echten Seidenwurmnatur sich in eine zweite Jugend — oder ist es schon die dritte — still hinüberzuspinnen beginnt. Sei es Roman oder Epos oder autobiographisches Bekenntnis oder aphoristische Glosse oder auch halb lyrische Erneuerung der strengen Terzine, er wird sich auf alle Arten mit einer neuen Wahlfreiheit zwischen den Formen in Haß und Liebe bekennen, er wird vielgestaltig auch uns gestalten in einer vulkanisch aufgewühlten Zeit, da Götzen stürzten und neue Götter gesucht werden.

So stehen wir wahrscheinlich vor einer unerwarteten und doch aus innerlichem Bedürfnis zu begreifenden Umkehrung, daß Hauptmanns Einsamkeit und Friedenssehnsucht sich in der früher kämpferischen Form des Dramas

anbaut, daß er aber in die Rüstung der ruhigsten und gesetztesten Form gehüllt das Lebenwollen und Lebenmüssen der Menschheit mit epischen Gesängen begleitet. Da wird sein Volk ihn finden und da wird er mitten unter uns sein.

Deutschland war immer ein etwas unauffindbares Land. Für die anderen und für uns selbst. War es jetzt in unseren Massen, in unseren sozialen Aposteln, in unseren politischen Führern, in unseren rechten und linken Desperados? Es war wohl im Herzen eines Liebenden, eines Verzagenden und wieder Hoffenden verwahrt. Wir wissen, daß Hauptmann uns wahrscheinlich schon zu seinem sechzigsten Geburtstage mit dem Epos „Tyll Eulenspiegel" beschenken wird, mit der großen Passion der weltliebenden, der weltflüchtigen, der tragischen deutschen Seele. Sollte die Kunstform des Dramas von der Vorherrschaft seines Schaffens abdanken oder nur noch die Klagen und Klänge seiner Herbststimmungen sammeln wollen, so hat sich der neue Frühling schon in zwei erzählenden Werken angekündigt, die starken Atems, festen Schrittes, von neuem Lebenssafte schwellend einer blühenden Nachfolge voranzugehen scheinen.

XVIII

NEUE JUGEND: DER KETZER VON SOANA. ANNA

Eros ist älter als Kronos, so heißt es in Hauptmanns Erzählung „Der Ketzer von Soana", die gegen das Ende des Krieges (1918) und noch vor seinen beiden dramatischen Passionen erschien. Man hätte ihn fragen können, der Meister des Westöstlichen Diwans darf nicht mehr gefragt werden, ob er in der Zeit ungeheurer nationaler Prüfung an nichts Besseres als an Liebesgeschichten zu denken hatte. Allerdings hätte man zugleich auch Arthur Schnitzler und Thomas Mann verhören können, die Hauptmanns meisterliche Erzählung mit zwei erotischen Stücken hoher stilistischer Prägung flankierten. „Casanovas letztes Abenteuer" galt dem müden Eros; Schnitzler hat sich von dem größten Glücksritter der Liebe in seiner Demütigung des Alterns und Verzichtens inspirieren lassen. „Der Tod in Venedig" galt dem tragischen Eros, der seit der Aufhebung der von Plato erschwärmten Einheit der Geschlechter die Grenzen immer wieder verwirrt, unbekümmert um den Wechsel sittlicher Anschauungen und Einrichtungen. Hauptmanns Erzählung hat weniger literarische Voraussetzungen als diese beiden; das Schicksal seines Priesters, der die Gelübde eines Weibes willen bricht, spielt sozusagen mehr in der Naturgeschichte als in der Kulturgeschichte des Menschen; zugleich heutig und zeitlos dehnt sie sich zu einer Spannweite, die noch die Jugend des alten Adam ergreift und ihn wieder vor den ersten Sündenfall zurückstellt. Derselbe Bekenner, den die Verzweiflung an der Menschheit, an ihrem mörderischen Kulturwahn fast aus der Welt treibt, hat auch die

Gabe der Erneuerung, des Nachkeimens und Nachblühens, der geheimnisvollen Selbstbefruchtung empfangen, die das Genie in seiner Zweigeschlechtigkeit am gültigsten beweist. Die sinnlichen Naturen haben größere Lebenskraft als die einseitig männischen Geister der Reflexion, der Dialektik und Rhetorik. Während der Geist ermüdet, treibt das Blut mit neuen Säften in einem Kreislauf, der auch die Jugend wiederum umfaßt. Kronos wird alt und Eros bleibt jung.

In Wahrheit wissen wir nie, wo der Dichter steht — das bringen die Biographen erst nachher in Ordnung; — aber wir können uns darauf verlassen, daß er immer richtig steht. Selbst wenn wir von Hauptmann in den letzten Jahren nichts anderes empfangen hätten als diesen sehr heidnischen „Ketzer von Soana" und das ihm folgende Liebesgedicht „Anna", wir brauchten nicht zu zweifeln, daß für ihn, der nie vom bloß Erlernten und Gedachten, der immer von seinem Eigensten und Nächsten, Blut und Nerven gelebt hat, das Geschick seines Volkes nun zu seiner größeren Biographie, zu seinem weiteren Leibe geworden ist mit der Fähigkeit aller Schmerzen, aber auch mit der glückhaften Fähigkeit jeder Gesundung. In seiner großen Rede vor der Wiener Universität im Oktober 1921 hat Hauptmann uns zu Füßen des Berges der Läuterung gestellt, den wir ohne alle schimmernde Wehr mit der Tapferkeit des Herzens und in froh gläubiger Demut zu erklimmen haben. Aber Hauptmann ist kein Dante, kein Hasser über alle Gräber hinaus, kein Höllenrichter, der dem alten Hades das Richtschwert abnimmt. Als Gesandter des deutschen Geistes vor unseren zum Pariatum heruntergestoßenen Brüdern in Österreich sprach er von dem Teller Erde, den sich Goethe vor seinem Tode zu frommer symbolischer

Anschauung reichen ließ. Hauptmann ist gütig wie die Erde selbst, im tiefsten sogar froh und mutwillig wie ein Gebirgsflüßchen seiner Heimat, das die Wiesen grün, das die Mühlen und Spindeln geschäftig macht, und er hat nie anders als aus Liebe geschaffen. Auf Eros und Neikos, Liebe und Haß, hat der griechische Mythos die Entstehung der Welt gegründet. Hauptmann ist der Dichter des Eros, wenn je einer war, ein Priester vom Mysterienkult der Zeugungskraft, der unbefleckbaren Empfängnis; die Natura naturans entläßt seinen Menschen nicht aus ihrem Schoß, die alte Mutter Isis stillt seinen Menschen an ihren Brüsten.

Die Geschichte des Ketzers von Soana ist in einen Rahmen gefaßt, mit dem die romantische Erzählungskunst gern ihre Erfindungen schützte; sie wird uns durch einen Reisenden als eine seltsame Begegnung weitergegeben. Hauptmann hat den Rahmen sehr schmal gehalten, und der „Herausgeber dieser Blätter", wie sein Amt sich etwas steif bezeichnet, läßt sich nur die nötigste Zeit der isolierenden und stimmenden Vorbereitung, bis der merkwürdige brillentragende Hirt oben auf dem Monte Generoso seinen antiken Steintisch von einer homerischen Mahlzeit abgeräumt hat, um ihm seine Geschichte vorzulesen. „Francesco Vela war bleich und zart. Sein Auge lag tief. Hektische Tupfen glühten auf der unreinen Haut seiner Backenknochen." Es ist wohl nicht ganz wahrscheinlich, daß der frühere Priester, der nicht nur die Kirche, sondern auch unsere Kulturwelt hinter sich ließ, daß der Herr über diese Einsamkeit, der lustvoll ergriffene Zuschauer zu den Liebeskämpfen seiner Böcke, das Bild der Jugend wie im Spiegel aufgenommen hat. Aber der zottige Hirte, der doch auch

Johannes dem Täufer ähnelt, bewahrt in seiner Hütte die klassischen Autoren, beweist sich als Kenner der schwarzen Magien und alten Mysterienkulte von Pan und Dionysos, von Mithra und Wischnu, und wenn man sich erst an die Vorstellung gewöhnt hat, daß die Hand, die die Ziegen melkt, die alte Pansflöte meistert, auch einmal eine Feder führte, so wird man der ungeheuren rauschvollen Gewalt seiner Erzählung nicht mehr widerstehen können.

Der junge Priester, der asketisch und weltfremd und doch mit der Autorität seiner Weihen eine kleine Gemeinde im Tessinischen lenkt, wird in die höchste Bergeinsamkeit zur Seelsorge eines verkommenen und verächtlich gemiedenen Paares gerufen, eines blutschänderischen Geschwisterpaares, das über den Menschen da unten und über all ihren Begriffen wie vor der Einführung des Christentums und vor den Anfängen aller Zivilisation lebt. So empfängt Francesco das ihm bestimmte Weib rein aus den Armen der Natur, die sich in ihrem Geschöpf ihm zum erstenmal offenbart und mit nie gefühlten Mutterarmen nach ihm greift. Schon der junge Frühling, durch den der Priester und Heilsbringer, vermessen zu binden und zu lösen, ins Hochgebirge emporsteigt, hat etwas Heidnisches, Unerlebtes, ihm Ununterworfenes, als ob er mit einer alten Göttlichkeit vor allen seinen Heiligtümern dagewesen sei. Die freche Unzucht des schmutzigen, des mit der Kirche handelnden und lügenden Hirtenpaares verwirrt ihn; ihr heidnischer Fetischdienst an einem verlorenen Phallusbildchen entsetzt ihn; aber der Anblick ihrer Tochter, ihrer unschuldigen wilden Schönheit läßt ihm den leisen Schrecken, der sich nicht fortbeten, der sich nicht fortkasteien läßt. Schwarze Magie umlauert den

Priester mit Vorstellungen, Wünschen, Träumen, die gar keinen Ursprung in ihm selbst, in der kindhaften Unangefochtenheit seiner geistigen und geweihten Jugend haben können. Francescos Sinne erwachen und beginnen zu lesen; die Natur offenbart sich ihm in Zeichen, Wort, Schrift, Gedanken, ein ungeheurer, bilderreicher, tönerieselnder, nichts als Leben brausender, nichts als Leben wollender Psalter.

„Wo alles quoll, wo alles pulsierte, sowohl in ihm als um ihn herum, wußte Francesco den Platz des Todes nicht auszumitteln. Er berührte den Stamm eines Kastanienbaumes und fühlte, wie er die Nahrungssäfte durch sich empordrängte. Er trank die Luft wie eine lebendige Seele ein und wußte zugleich, daß sie es war, der er das Atmen und Lobsingen seiner eigenen Seele verdankte. Und war sie es nicht allein, die aus seiner Kehle und Zunge ein sprechendes Werkzeug der Offenbarung machte?" Der Priester sieht, was er nie gesehen, sieht die braunen Fischadler, die das Wunder des Blutes, das Wunder des pulsierenden Herzens in majestätischer Wonne durch den Raum tragen. Auch die wechselnden Kurven ihres Fluges zeichnen auf die blaue Seide des Himmels eine unverkennbare Schrift, deren Sinn und Schönheit aufs engste mit Leben und Liebe verbunden sein muß. „Und er gedachte der zahllosen Augen der Menschen, der Vögel, der Säugetiere, der Insekten und Fische, mit denen die Natur sich selbst erblickt. Mit einem immer tieferen Staunen erkannte er sie in ihrer unendlichen Mütterlichkeit. Sie sorgte dafür, daß ihren Kindern nichts im allmütterlichen Reich ungenossen verborgen blieb; sie waren von ihr nicht allein mit den Sinnen des Auges, des Ohres, des Geruches, des Geschmacks

und des Gefühls bedacht worden, sondern sie hatte, wie Francesco fühlte, für die Wandlungen der Äonen noch unzählige neue Sinne bereit. Was war das für ein gewaltiges Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen in der Welt! —

Gerhart Hauptmann gestaltet den Rausch des Schöpfungswunders, und so starker Herzschlag mit solcher Allgegenwart der Sinne hat wohl selten deutsche Prosa getrieben. Solche Geschichte eines Priesters und eines Mädchens, dem er rettungslos zu eigen wird, ist oft und gewiß auch von recht geringen Leuten geschrieben worden. Aber jedes Bild gehört hier einem Meister, der noch über den Rausch gebietet. Die Erscheinung Agatas, der jungen Hirtin, mit der innerlich gärenden, edelreifen Schläfrigkeit, die die Wimper herabzieht und die Augen in überdrängender Zärtlichkeit feucht macht, diese Schönheit hat nichts Süßes, nichts Überkommenes, nichts Wiederholtes; es ist, als ob die Farben eines Tizian wieder fließend würden, um ins Licht und zum Auge des glücklichen Schauers zurückzukehren, der von der lebendigen Schönheit auf der Leinwand nur die Kruste lassen konnte. Man fühlt hier besonders, daß der Bildner dieser in sich ruhenden Schönheit ein Plastiker war und es immer geblieben ist. Die Rückkehr zur Natur wird uns seit Rousseau gesungen, aber Hauptmann ist zu sinnlich, um sie nur zu besingen, um außerhalb ihrer sein zu können; in die Wunder der Schöpfung wollüstig hineingerissen wird er Mitschöpfer und Eingeweihter ihres Mysteriums. So schreitet er von Vollendung zu Vollendung, und er läßt sich von keinem Rausch die Gelassenheit des Bildners entführen, wenn er sein Paar, den neuen Adam und die neue Eva zur höchsten Liebesfeier vereinigt

zwischen den Armen eines Bächleins auf einem Laublager, über dem Gewölke von Funken, Leuchtkäfern, Glühwürmchen, Milchstraßen und Sternenwelten in Garben aufsteigen, als wollten sie leere Weltenräume neu bevölkern.

„Francesco war nicht Francesco mehr, er war als erster Mensch soeben vom göttlichen Odem geweckt, als alleiniger Adam, alleiniger Herr des Gartens Eden. Es lebte kein zweiter Mann außer ihm in der Fülle der sündenlosen Schöpfung. Gestirne zitterten, hymnisch klingend, Glückseligkeit . . . aber alles dieses hing doch von Eva ab . . . aller Gewürze Duft, ihre feinste Essenz hatte der Schöpfer in Haar, Haut und Fruchtfleisch ihres Körpers gelegt, aber ihre Form, ihr Stoff hatte nicht ihresgleichen. Ihre Form, ihr Stoff war Gottes Geheimnis. Die Form bewegte sich aus sich selbst und blieb gleich köstlich in Ruhe wie in Wandlung . . . Und was in dieser Schöpfung, in diesem wiedergewonnenen Paradiese das Köstlichste war, konnte man wohl aus der Nähe des Schöpfers herleiten. Weder hatte hier Gott sein Werk vollendet und allein gelassen noch sich darin zur Ruhe gelegt. Im Gegenteil war die schaffende Hand, der schaffende Geist, die schaffende Macht nicht abgezogen, sie blieben im Werke schöpferisch. Und jeder von allen Teilen und Gliedern des Paradieses blieb schöpferisch. Francesco-Adam, soeben erst aus der Werkstatt des Töpfers hervorgegangen, fühlte sich als ein rings umher Schaffender. Mit einer Entzückung, die außerweltlich war, spürte und sah er Eva, die Tochter Gottes."

Das Manuskript des Hirten bricht hier ab, und wir bleiben der künstlerischen Weisheit des Dichters verpflichtet, der für die Schicksale des Paares in der Welt, für seine Verfolgung, Verfemung und endliche Rettung in das wilde

Hirtenidyll der Pan geweihten Bergeinsamkeit nur Andeutungen übrigläßt. Der Herausgeber dieser Blätter scheidet von dem Anachoreten, der aber verheiratet sein soll, scheidet berauscht von der Höhenluft, benommen von seinem starken Wein und von der Wärme des Tages; absteigend läßt er eins von den Abenteuern hinter sich, die bald unwirklich oder traumhaft werden. Aber der Dichter, die Geschichte schließend und wieder einrahmend, läßt uns noch einem gewaltigen Bilde begegnen, das ihr über alle romantische Schwärmerei hinaus in seiner plastischen Kraft eine letzte Festigung und Klassizität gibt. Unter die Menschen zurückkehrend begegnet er dem Weibe, den Tonkrug auf dem Haupte, ein Kind an der Hand, begegnet er der hochgeschürzten, starken, sicheren, urwesenhaften Kanephore des Altertums, der syrischen Göttin, der Sünderin, die von Gott abfiel, um sich ganz den Menschen zu schenken. Sie hat die vollen fast höhnisch gekräuselten Lippen, gegen die es keinen Widerspruch gibt, wie auch keinen Schutz, keine Waffe gegen die Ansprüche ihrer Schultern, ihres Nackens und dieser von Lebenshauchen beseligten und bewegten Brust. „Sie stieg aus der Tiefe der Welt empor und stieg an dem Staunenden vorbei, — und sie steigt und steigt in die Ewigkeit, als die, in deren gnadenlose Hände Himmel und Hölle überantwortet sind."

Aus der heroischen Landschaft dieser monumentalen Novelle ging Gerhart Hauptmann mit der nächsten Erzählung wieder in die Heimat, aus dem heidnischen Süden kehrte er nordwärts unter die Christenmenschen zurück. Ist der „Ketzer von Soana" noch irgendwie vom griechischen Frühling erweckt worden, der ihm die Fortdauer antiken Lebens in der Natur und der Natur bis auf den

panischen Schrecken versicherte, so fand er den Frühling jetzt in der eigenen Jugend. Eine alte und treu verwahrte Liebesgeschichte drang schon lange auf ihre Gestaltung; ursprünglich als Novelle geplant, nannte sich „Anna" nun ein ländliches Liebesgedicht und wurde in Hexametern geschrieben (1921). Hauptmann hat es unter den Schutz Virgils gestellt, aber des friedliebenden Sängers der „Bucolica", der den wieder trächtigen Acker, den wieder grünenden Wald und das schönste Jahr pries. Das in antiker Form besungene Land ist aber Schlesien, und sein Sohn empfing die Weihe von der Nymphe des Salzbrunnischen oder, wie es hier heißt des Salzbornischen Brunnquells; — er war eins mit der Flut des Kastalischen Quells des Parnassos. Wir wissen aus Hauptmanns Lebensgeschichte, wie er noch ganz ungewiß gegen seine Berufung bei Onkel und Tante Schubert auf ihrer Besitzung im Striegauer Kreise als Stoppelhopser diente, wie er von dem pietistischen Paare, das sich später Vockerath nennt, bestimmt wurde, ihm den früh gestorbenen Sohn zu ersetzen; der ihn, den Unentschiedenen, den Langsamen, von der eigenen Jugend Bedrückten, schon im Leben verdunkelt hatte — durch die Fülle äußeren Reizes und innerer Gaben. Es ist die Geschichte von den Berufenen und von den Auserwählten, die sich gewöhnlich erst am Ende aufklärt, und wir wissen auch, daß der junge Hauptmann in diesen Lehrjahren trotz aller christlichen Liebe unter dem stummen Vorwurf von vier Augen gelitten hat: warum gerade er? warum nicht du?

In dieser ländlichen Besitzung, die nun statt Lederose schöner Rosen heißt, ist der junge Gerhart, der nun nicht schöner Luz heißt, noch einmal eingekehrt; er besucht

Onkel und Tante „Schwarzkopp", jetzt aber ein anderer Kerl als der zweifelhafte Stoppelhopser, ein angehender Dichter mit dem kühnen Kalabreser über dem Saffiangelock, das bis auf die Schulter herabfällt; und er hat auch schon das erste Manuskript, sein Hermannslied, seine Rechtfertigung, seine Unsterblichkeit in der Tasche. Die bedrückende Stromtid hat er abgeschüttelt nach der erniedrigenden Schulzeit, die ihm das Rückgrat lädierte, die ihm die Wahrhaftigkeit und den Freimut nahm. „Welch unendliches Glück", rief er aus, „ist die Freiheit des Geistes!" Nicht nur ein schlesischer, ein jungdeutscher Apollo klopft bei den biederen Landleuten an; auch ein Weiser, ein Tapferer, ein Lebenskenner in allen Lebenslagen läßt sich zu den einfachen Menschen herab, um seine Freiheit, wo er einmal Knecht war, nun doppelt zu schätzen, um mit der egoistischen Wehmut des Überlebenden, des Geretteten, ihren Schmerz und ihre Trauer mitzugenießen. Und nun kommt Anna, und nun — hebt den Liebesgesang, ihr Musen, den Liebesgesang an!

Anna ist als Elevin in die Dachkammer ihres Vorgängers eingezogen, von einer herrnhutischen Familie da abgegeben worden, und eine feindselige, spannungsvolle Atmosphäre geht um sie her, als ob viel an ihr zu retten und noch mehr über sie zu schweigen wäre. Meisterhaft und nach dem besten ältesten Kunstwissen verteilt Hauptmann die schicksalhafte Begegnung. Luz sieht sie zuerst ganz als Bild wie eine Gudrun mit dem Korbe am Arm, die dem Geflügel sein Futter hinstreut. Von der zweiten Begegnung erfahren wir überhaupt erst nachträglich aus einer nächtlichen Unterredung Luzens mit seinem Schlafgenossen, dem merkwürdigen Onkel Just, dem alten Säufer und

Zyniker, den Oberamtmanns das wievielte Mal schon zu seiner Rettung und Besserung in ihr christliches Haus gelagert haben. Und so geht es in kleinen unwillkürlichen Schritten weiter — Lessing hätte da für seinen Laokoon noch ein paar klassische Beispiele gefunden — bis zum ersten Alleinsein, bis zum Kuß auf die Stirn, bis zur ersten gemeinsamen Träne und bis zu den Stelldicheins im Garten und Wald, die von einer wachsamen, heimlichen, boshaften Vorsehung immer unterbrochen oder vereitelt werden.

Das Erlebnis ist von Luz, nicht von Anna aus gesehen, die wir selten für uns allein haben, so daß immer Geheimnis um sie bleibt. Was Luz aus dem Schweigen um sie erahnt, aus dem Geraune zusammensetzt und auch durch die Wände erlauscht, das letzte Wort von dem allen haben wir wohl schon vor ihm heraus. Anna ist wirklich nicht, wie sie sein sollte; ihre Schönheit hat schon einen Gymnasiasten das Leben gekostet, und mit ihrer Schönheit hat Onkel Just, der räudige Zyniker, der wieder Stellungslose und durch die Säuferliste Ausgezeichnete, nicht erfolglos gebuhlt. Und dieser schöne Vampyr bleibt dennoch Gudrun, nicht nur für uns, sondern auch für Luz, den Lebenskenner in allen Lebenslagen. Der Dichter hat das Mädchen nicht auf einmal beschrieben — seine Kunst macht wirklich einen neuen Laokoon nötig — er nennt zuerst die märchenhaft schillernden die Opalaugen, dann setzt er das Näschen, das so spröde und rein im reinen Oval des Gesichts steht, und schließlich zieht er die Strenge des Mundes darunter, aber doch den Mund eines saugenden Kindes. Doch vor allem sind es die abgearbeiteten Hände, die Luz den Apollinischen erschüttern, Heiligtümer und Wundmale aller Erniedrigung. Gudrun hat sechs kleine Geschwister auf-

gefüttert; sie ist die gefährliche Schönheit, die Mißtrauen, Ablehnung, Vorwurf aller guten Christen wie von selbst auf sich zieht; sie ist die stolze, spröde, einsame Seele, mit aller Schmach buhlend, die ihr angetan werden soll. Luzens Liebe befiehlt ihr, daß sie rein sei, und der Weise, der Dichter Gerhart Hauptmann gibt seinem Schwärmen Recht aus einem tieferen Wissen, obgleich er die eigene Jugend mit ironischer Güte ganz außer sich selbst gestellt hat. Wer liebt, wird Schöpfer und Geschöpf zugleich, und es gibt in der ganzen Weltliteratur wohl kaum ein höheres Lied der Liebe, das diese Wiedergeburt, dieses Wiederaufwachen, dieses Augenaufschlagen zu einer neuen jungen heiligen Welt vollständiger, ergreifender, brausender aus tiefen Urelementen gesungen hätte. —

Anna, erbarme dich mein! Auf Erden nicht und nicht im Himmel
warst du je so geliebt. Und bliebst du in ewiger Jugend
und erlebtest das tausendjährige Reich Jesu Christi,
nie mehr wirst du, kein zweites Mal, solche Liebe erwecken.
Sprich ein Ja, wenn ich frage: du Heilige, darf ich dich lieben?
Dieses Ja, dieses kleine Ja nur, es tilgt von der Erde
alles Leid, allen Gram, alle Ängste und Nöte und Mühsal,
und die goldene Zeit, die noch jeder vergeblich herbeirief,
sie ist da. Und ich sage noch mehr: dieses winzige Jawort
tilgt, vernichtet mit einem Schlag die von Sünde verderbte
Erde, zaubert hervor das verlorene Eden, auf daß wir,
wie dereinst, uns darin und glückselig und sündlos ergötzen.
. . . . . .
Brot bist du mir und Wein, bist Luft mir, bist Sonne und alles.
Sieh, ich bebe, ich bin eiskalt, und mir perlt auf der Stirne
etwas, was mir beinah wie Schweiß eines Sterbenden vorkommt.
Rühr mich an, und ich bin gesund, ja, und läg ich im Sarge,
tot, und sprächst du zu mir: Geliebter! und nur eine Träne
tropfte brennend auf mich herunter, nicht würd ich mehr tot sein.

Man ließe sich leicht hinreißen, das ganze Gedicht zu zitieren, an dem die Versfüße nicht immer gezählt und

gewogen sind, das aber wegen seiner inneren Vollkommenheit und tadellosen Bildung klassisch genannt werden muß, und das uns einen feinen Rausch läßt von dem echten Nektar der Unsterblichkeit. Unsere Liebenden werden wieder in Hexametern sprechen müssen und sie werden von einem Sechzigjährigen das Vertrauen zu der großen Passion wieder lernen und die Ehrfurcht vor Eros dem Allsieger in Streit. Das Herz hat keine Falten, sagt ein in seiner entzückenden Banalität so gültiges französisches Sprichwort. Aber wie hoch sich auch Luz verschwärmt, die Staatstreppe des Pathetischen ersteigt sein Dichter doch nicht, der im Gegenteil jeden Augenblick die Stufe vom Erhabenen zum Lächerlichen herunterzuspringen vermag, wie er sie ebenso sicher wieder herauffindet. Über die Liebe, die wir Deutsche immer ein wenig allgemein und im Vertrauen auf ihren mystischen Nimbus hinnehmen, ist selten so substantiell gehandelt worden, und sie hat sich selten so rein und rund, so sehr als episches Geschehnis oder sagen wir ruhig als Heldengedicht dargestellt. Hauptmann bemüht die Psychologie nie für sich in lauernder Beobachtung, er holt die Seele nicht aus dem Leibe heraus, er läßt beide hübsch zusammen in ihrer sinnlich-übersinnlichen Undurchdringlichkeit. Hauptmann kann nie als Gehirnmensch aus seinem warm zeugenden Klima, aus der lieblichen Vegetation seines Gemüts heraustreten, und mit der Natur hat er sich ja immer einverstanden gezeigt. Wie Luz erst durch Neugier zu Anna gezogen, durch Mitleid gekuppelt wird, wie er sich fühlt im ersten Bewußtsein seiner Manneskraft, wie er gleich einem Hirsch durch das Gutshaus röhrt, damit alle die bangen Christen merken, daß er furchtlos, voll hoffender Kraft und auch sonst ganz ein Mann war, — wie

der stürmische Frühling zum Sommer wird, durch den liebeszornige Hummeln ihren Baß brummeln, durch den Finken geigen, Pirole schmettern, und wie dieses ungeheure Naturkonzert aus Tönen, Farben, Düften doch ein süßes Schweigen nicht ersticken kann, das fruchtbar und schläfrig im Licht liegt: das ist Kapital, wie der Sänger von „Hermann und Dorothea", nun der vorletzte Homeride, zu sagen pflegte.

Hebt, ihr sikelischen Musen, den Sang, den Liebesgesang an! Aber man soll diese vierundzwanzig Gesänge nicht etwa für ein einziges Liebesduett halten. Bukolica und Georgica! Die Musen singen auch die tägliche Arbeit des Landmanns, die unbarmherzige Fron, die ihm die Natur feindlich macht. Hauptmann kennt diese Kette zu gut, um ein Schäfergedicht damit zu bebändern, und seine Musen halten sich nicht einmal vor dem Jauchefaß die klassischen Nasen zu. Wir werden mit dem Gütchen Rosen befreundet, wir wohnen uns in Tante Juliens Zimmer ein, wo die fromme Christin für den Herrn Jesus sang, und wo keines inbrünstigen Tones Helligkeit das graue Gespenst der Trauer um den Sohn zerreißen soll, den der Herr Jesus zu sich genommen hat. Hinter diesem alten Pietistenpaare, das die Anna und den Onkel Just und überhaupt alle armen Seelen retten will, brummelt die ganze Herrnhutische Brüdergemeinde und von ihr kommt endlich auch das Schicksal mit den breitwandelnden, den langschäftigen Männern, denen der Herr den Glauben so fest und die Kuh so fett macht. Und der Bruder Tobler, nachdem Vater und Mutter und Onkel und Tante Nächte lang mit ihr gebrummelt haben, wird dann Gudrun mit sich nehmen,

damit sie ihm das Bett warm hält und seinen sechs früh verwaisten Kindern die Nase putzt. So wie es ihm der Herr im Traume eingegeben hat.

Hauptmanns Musen halten sich auch vor dem moralischen Jauchefaß die klassischen Nasen nicht zu. Es ist ein besonderes Meisterstück, wie ihr Dichter den Onkel Just, den Säufer, den Zyniker, den Weiberkenner wachsam und tätig im Hintergrunde hält, wie er hinter dem Schauspiel der großen Passion mit groteskem Schattenhusch noch ein verwegenes Satyrspiel aufführt. Onkel Just, die Schande der Familie, an der bisher jedes Gebet und auch die Säuferliste versagt hat, ist wieder einmal verschwunden. Onkel Oberamtmann und Neffe Luz suchen nach ihm in der Familienkutsche auf allen Landstraßen und in allen Wirtshäusern, bis die Pferde mitten auf der Straße vor irgendeinem Klumpen scheuen. „'s wird halt a Mensch sein", meint der erfahrene Kutscher. Und es ist auch ein Mensch oder wenigstens etwas Ähnliches.

> Schnarchend lag er, ein atmender Tod, in dem eignen Gespeie,
> überkrochen und rings umsummt von Dungkäfern und Fliegen.
> Mühsam lud man ihn auf, diesen einen der Sieger,
> den sich Eros gekrönt ...

So endet Luzens Liebe oder vielmehr so endet sie nicht; denn da der langschäftige Bruder Tobler die ihm verhandelte Braut nach Gottes Willen mit sich führt, begreift Luz wohl, daß sie sich ihm versagt hat, weil sie ihn liebte. Warum Eros' Ratschlüsse als die eines Gottes besonders unerforschlich sind, das wird er im Leben noch lernen. Aber er hat geliebt, er wird ein Liebender bleiben, er hat einmal mit Ehrfurcht, mit Reinheit die große Stunde der mystischen Weihung erwartet, und das Leben, das wir

vom Weibe zweimal empfangen, hat für ihn mit Anna angefangen.

Hauptmanns Liebesgedicht ist naiv und nicht sentimentalisch, um nach Schiller zu unterscheiden. So sehr der Dichter in Anna Wendland verliebt ist, und er verführt uns alle mit, so jugendlich er mit Luz schwärmt und leidet, er hat ihm keine Tragödie gegeben, und er hat keinen neuen Werther zu seinem Grabe, nicht einmal zu dem seiner Illusionen geleitet. Das Leben hat sich ihm aufgetan, und es wird ihm so tief, so groß, so fruchtbar werden, wie ein Erwachter es erfühlen und erfassen kann. Es braust nicht nur Mut durch dieses Gedicht, es lächelt auch Übermut hindurch eines Überlebenden, eines Geretteten, den sich die Götter nach allen Bänglichkeiten der Jugend statt eines Erwin doch schließlich auserwählt hatten. Und sie wußten warum, nicht zuletzt der Eros, der dem Apoll die goldene Leier stahl. Hundertmal hat ihm der Kuckuck gerufen, dem Gerhart oder dem Luz; es ist eine Lieblingserinnerung von Hauptmann, — und es schien nicht zuviel ihm. Auch ein großes Lachen geht durch das Buch, und Hauptmann handelt so liebenswürdig wie künstlerisch weise, da er die anderen zuerst über ihn lachen läßt.

Sag doch, Lieber, sprach heut Onkel Schwarzkopp über dem Schachbrett,
als er eben die dritte Partie an den Neffen verloren,
sag doch, bitte, wie stehst du denn eigentlich mit der Dichtkunst?
Gut gelaunt kam die Frage heraus. Schwarzkopp liebte das Necken.
Und es lachte der Onkel, es lachte der Neffe, es lachte
selbst die Tante kurz auf, die am Stickrahmen saß. Es war Abend,
Schlafenszeit, und es gaukelten rings um die brennende Lampe
Falter, trunken vom Licht, das ihnen die Flügel verbrannte.